

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ADALET AĞAOĞLU’NUN *DAR ZAMANLAR* ÜÇLEMESİNDE  
“KİMLİK” SORUNSALI**

BERNA AKKIYAL

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Berna Akkıyal

anneme, babama  
ve kardeşime

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Talât S. Halman  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Alemdar Yalçın  
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel

## ÖZET

Adalet Ağaoğlu, 1973 yılında yayımlanan *Ölmeye Yatmak* adlı romanından itibaren, ele aldığı toplumsal gelişmelere yaklaşımı ve başvurduğu anlatım özellikleriyle Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olmuştur. Yazar, tiyatro oyunu, öykü ve roman türünde verdiği bütün ürünleri, öncelikle toplumsal deneyimler üzerine kurmuştur. Bunun yanında, anlatılarını klasik bir çizgide tutmamış, hem kurgusal nitelikler, hem anlatısal öğeler, hem de zamanın yansıtılması açısından arayışçı olmuştur.

Yarattığı karakterleri toplumsal çerçevenin dışından seçmemeye özen gösteren Ağaoğlu'nun bütün romanlarında, yaşamı, deneyimleri ve kendisini var eden toplumla hesaplaşan, yeni bir varoluşsal aşamaya yönelen karakterlerin kimlik sorgulamaları ön plandadır. Bu tezde, yazarın, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* (1979) ve *Hayır* (1987)'dan oluşan *Dar Zamanlar* üçlemesi, kimlik sorunsalı açısından incelenmiştir.

Tezin “Tarihi Yansıtan An - An'ı Deneyimleyen Birey” başlıklı birinci bölümünde, *Dar Zamanlar* üçlemesinde kullanılan anlatım teknikleri, kurgusal özellikler, her bir roman için ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Bu bölümde, teknik özellikler açıklanırken kimlik sorunsalının kendiliğinden ortaya çıktığı, yazarın karakterleri ve temayı, belli bir anlatısal nitelikle ortaya koymayı amaçladığı, malzemesini en uygun biçimde aktaracak tekniği araştırdığı sonucuna varılmıştır.

“Kimliğin Çokkatmanlı Yapısı, Toplumu Yorumlayan Çoksesli Anlatı” başlıklı ikinci bölüm, kimlik sorunsalına ayrılmıştır. Bu bölümde, “yurttaş”, “aydın”, “devrimci” ve “diğerleri” üst başlıkları altında, Ağaoğlu'nun kimlik kavramını sorunsallaştırışı ve dönemin toplumsal dönüşümünü ele alış biçimi irdelenmiştir. Bu bölümde, üç roman boyunca takip edilen karakterlerin dönüşümleri incelenirken Ağaoğlu'nun kullandığı tekniklerle, karakterlerin sunuluşları arasındaki ilişki başka bir açıdan serimlenmiştir.

Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar* üçlemesinde, 1938'den 1980'lere uzanan dönemin toplumsal, politik dönüşümlerini, aydınlar arasından seçtiği karakterlerin kimliklerine yönelik sorgulamalarıyla yansıtmayı seçmiştir. Bunun yanında, romanların birbirlerinden farklı anlatısal niteliklerinin, yazarın ele aldığı temayı en uygun biçimde sunacak teknikleri arayışından kaynaklandığı görülmüştür.

**anahtar sözcükler:** Adalet Ağaoğlu, kimlik, toplumsal değişim, Türk aydını

## ABSTRACT

### “Identity” Problematic in Adalet Ağaoğlu’s *Dar Zamanlar* Trilogy

Adalet Ağaoğlu, since she published her first novel *Lying Down to Die* in 1973, has been one of the leading names of Turkish Literature thanks to her approach to the social developments and the narrative features she has applied (to her novels?). The author principally based all her works of different genres-play, story and novel-upon the social experiences. Besides, she has not limited her works in a classical/convenient frame; she has been an explorer in the effect of employing fictional attributions and narration elements, and reflecting the time.

She has preferred selecting characters inside (of) the social frame in all her novels, in which the identity questionings of characters who sort out with the society that call them into being and who tend to a new existential stage are well to the fore. In this thesis, the author’s *Dar Zamanlar* trilogy consisting of *Lying Down to Die*, *A Wedding Party* (1979) and *No* (1987) has been examined in the light of identity problematic.

In the first chapter of the thesis named “Instant Reflecting History – Individual Experiencing (the) Instant”, narrative techniques and fictional attributions that are used in *Dar Zamanlar* trilogy are studied under different titles for each novel. In this chapter, it is concluded that identity problematic reveals per se while explaining the technical properties, the author aimed at introducing characters and theme in a particular narrative feature, and the author ascertained the best technique to convey her material in the most suitable manner.

The second chapter named “The Multilayer Structure of The Identity, The Multivocal Narrative Interpreting Society” is detached/reserved for the identity problematic. In this chapter, Ağaoğlu’s questioning of the concept of identity and her approach to the social evolution of the period are considered at length under the titles “citizen”, “intellectual”, “revolutionist” and “others”. In this chapter, the relation between the techniques Ağaoğlu made use of and the presentation of the characters are depicted from another aspect while the transformations of the characters pursued throughout three novels are examined.

In *Dar Zamanlar* trilogy, Adalet Ağaoğlu wished/favoured to portray the social and political evolution of the period between 1938 and 1980s in view of the self-questioning of the characters she chose among the intellectuals. Besides, it is observed that the diverse narrative features of the novels were derived from her quest for the most proper techniques to present her theme.

**Key words:** Adalet Ağaoğlu, identity, social evolution, Turkish intellectual

## TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu tez çalışmasını benimle yürütmeyi kabul ettiği için, bölüm başkanımız Prof. Talât S. Halman’a teşekkür ediyorum. Tez jürimde yer almasının yanında, tezim hakkında fikir veren Laurent Mignon’a, bu davranışıyla kaale alındığımı hissettirdiği için minnettarım. Tez jürimde yer alan Prof. Dr. Alemdar Yalçın’a da, davetimize cevap verdiği için şükranlarımı sunuyorum. Ezgi Korkmaz, tezimi okuyan ve bana fikirlerini ileten ilk kişi olarak tezin tamamlanması için büyük katkıda bulundu. İlknur Güzel, gece-gündüz, zor zamanlarımda yanımda olarak her türlü krizi çözmeme yardım etti. Oda ve sınıf arkadaşım Damla Erlevent’in titizlikle yürüttüğü tez çalışması, heyecanımı ve disiplinimi korumamı sağladı. Damla ayrıca, tezin bütün teknik düzenlemelerini üzerine alarak muhtemelen baskı aşamasına takılıp kalacak bu çalışmayı son anda kurtardı. Çağla Güdenoğlu, televizyon karşısında ve masa başında yarattığı eğlenceli sohbetlerle, zaman zaman ağırlaşan tempoma yeniden hız kazandırdı. Başak Yeşil ve Tennur Baş, bunaldığım zamanlarda bana evlerini ve dostluklarını sunarak rahatlayıp yeniden başlamamı sağladılar. Annem, babam ve kardeşim ise, başından beri, beni olduğum gibi kabul ederek zaten yapabilecekleri en büyük yardımı ve hoşgörüyü sunmuş oldular. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Son olarak, Adalet Ağaoğlu’na, yazdığı romanlarla bana bir değil, birçok tez konusu sağladığı için ne kadar teşekkürlerimi sunuyorum.

## İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet . . . . .	iii
Abstract . . . . .	iv
Teşekkür . . . . .	v
İçindekiler . . . . .	vi
Giriş . . . . .	1
<b>I. Tarihi Yansıtan An - An'ı Deneyimleyen Birey . . . . .</b>	<b>25</b>
A. Tarihselliği Sorgulayan Anlatı Zamanı . . . . .	28
1. <i>Ölmeye Yatmak</i> 'ta “Tarihi Yapan El” . . . . .	35
2. <i>Bir Düğün Gecesi</i> 'nde “Karılan Harca” Karışanlar . . . . .	49
3. <i>Hayır</i> 'da “Yeni İnsan”ın Çağrısı . . . . .	61
<b>II. Kimliğin Çokkatmanlı Yapısı, Toplumu Yorumlayan Çoksesli Anlatı . . . . .</b>	<b>75</b>
A. “Tarihi Yapan El”in Eseri: Yurttaş . . . . .	84
B. Aydın Sorumluluğu, Aydın Bunaltısı . . . . .	91
1. Dün, Bugün, Yarın Aysel . . . . .	100
2. Yalnız -Kadın- Sanatçı: Tezel . . . . .	107
3. Duyguyla Tanışan Aydın: Ömer . . . . .	111
C. Kendine Yenik Düşen Genç: Devrimci . . . . .	117
D. Başkaldıran Kişi ve Diğerleri . . . . .	122



<b>Sonuç . . . . .</b>	<b>128</b>
<b>Seçilmiş Bibliyografya . . . . .</b>	<b>134</b>
<b>Özgeçmiş . . . . .</b>	<b>139</b>

## GİRİŞ

Türk edebiyatında modern romanın yerleşmesi, Batı'daki roman kavramının tanınip bu türe “yerli” bir nitelik kazandırma çalışmalarından çok sonra mümkün olmuştur. Roman türü, Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı aydınlarının yazdıkları ilk romanlardan beri genellikle bir fikir iletme aracı olarak görölmüştür. Modern roman, 20. yy'ın başlarından itibaren roman tarzına egemen olmuş ve biçimsel niteliklerin öne çıktığı sonraki roman türlerine göre geçerliliğini sürdürmüştür. Türkiye'de romanın biçimsel yeniliklere açılması, tarz ve üslûpta belirgin çizgilerle tanımlanması, bütünlüklü bir sanat eseri olarak nitelenebilmesi ise, Türk edebiyatında yeni sayılır. Tarz arayışına giren, eserini düşünsel bir malzeme olmanın ötesinde bir sanat eseri olarak ortaya koymayı amaç edinen yazarlar arasında en ilginç örneklerden biri Adalet Ağaoğlu'dur.

Ağaoğlu'nun romanları, Cumhuriyet dönemi Türk romanı örnekleri arasında, tarihsel, ideolojik bilgi ve sorgulama içermesiyle sivrilmesine karşın, biçimsel olarak yine pek çok eserde yer almayan değişik tarz arayışlarını da barındırır. Ağaoğlu'nun her eserinde farklı bir teknik denemesini, salt bir arayış tutkusuna bağlamak yanlış olur. Romanlarının içerikleri ile kullanılan teknikler bir arada düşünöldüğünde Ağaoğlu'nun bir konuyu anlatmanın ötesinde, belli bir dramatik atmosferi yaratmaya çalıştığı, okuyucuya bir “deneyim” sunmak istediğı görölr. Bu da, her eserinde farklı tekniklere başvurmasını zorunlu kılar. Adalet Ağaoğlu'nun yazarlık kimliğini belirleyen ve Türk edebiyatında özgöl bir yer edinmesini sağlayan özelliklerinden biri bu “çoğulluğı”dur.

Adalet Ağaoğlu’nun tüm romanlarına hâkim olan başka bir ortaklığın altını çizmek kaçınılmazdır: Ağaoğlu, “birey”i, bir tek an’ın içinden, tüm yaşamına, kendisini çevreleyen topluma ve sisteme bakarken resmetmeyi seçer. Bütün romanlarında ortak olan “zaman” vurgusu, bir tek an’dan (*Yazsonu*), bir saat 27 dakikaya (*Ölmeye Yatmak*), ya da bütün bir güne (*Hayır*) dek genişler ve daralır. Fakat bu “kısa” zaman dilimi içinde yaşamına bakan bireyin görüp irdeledikleri, sadece bir yaşamı değil, o yaşamı kuşatan toplumu da parça parça ortaya çıkarır. Ağaoğlu’nun karakterlerinin giriştikleri kimlik sorgulamalarının bir araya getirdiği toplumsal bakış açısının, psikolojik boyutun, metinlerin anlatısal özelliklerinin, kurguya ilişkin özgün niteliklerinin ve zaman kavramının üç romandaki yerinin ortaya çıkarılması, bu tezin başlıca yazım amacıdır.

Ağaoğlu’nun romanlarının çoğulluğunu besleyen kaynağın, toplumsal yaşamın dönemeçlerini yansıtan anları deneyimleyen bireyler olması, yazarın bireyi anlatma ve anlama çabası, modern sanata, daha da önemlisi modern topluma özgü bir durumdur. Fakat Ağaoğlu’nun bireyi ele alış biçiminin gerçekçi bir çizgiden kopmayışı, yazarın romanlarında biçimsel olarak Batı romanına öykünen bir tavrın belirmesini ve özgünlük yitimini engellerken, Türk toplumunun tarihsel ve güncel olgularının eserlerinde temel bir rol oynamasını sağlar. Sözü edilen çoğulluğu güçlendiren önemli noktalardan biri de Ağaoğlu’nun modern romanı yerellikle birleştirmesinde yatar.

Bahsedilen noktaların ortak paydası olduğu görülen “birey” kavramının Ağaoğlu’nun romanlarındaki yansımalarının “kimlik” olarak nitelenmesi ise, yine modern bir vurgu kullanmanın gereği olarak görülebilir. Ağaoğlu romanlarında, modern, daha doğrusu, modernlik sancısı çeken bir toplumun üyesi olan bireyi, cemaatten topluma, tek bir köke bağımlılıktan köksüzlüğe, özgür bir varoluşa doğru ilerlemeye çalışırken tam o

sorgulama an'ında yakalar. Bu da, Ağaoğlu'nun yarattığı bireyler için öncelikle, “kimlik” olgusunu bir sorunsal hâline getirirken çokkatmanlılığı vurgulayan “kimlik”i bir sorgulama alanına dönüştürür. Öte yandan, romanlarında kullandığı tekniklerin farklılığı, karakterlerin söylemlerinin incelikli ayrışmaları ve psikolojik durumlarının derinlemesine yansıtılması, romanları okurken gerçek anlamda “kimlik” sorgulamasına girişmiş bireylerle yüz yüze gelmemizi sağlar.

Kimliğin sorgulanışı Ağaoğlu'nun romanlarından başka, öykü ve oyunlarında da sıkça karşımıza çıkar. Ağaoğlu, romanlarının yanı sıra öyküleri ve oyunları ile da ilgi görmüş bir yazardır. Eserlerinin yabancı dillere çevrilmesi, *Fikrimin İnce Güllü* adlı romanının sinema filmine uyarlanması ve aldığı pek çok ödül, Ağaoğlu'nun çalışmalarının ilgi gördüğüne bir kanıt teşkil etse de, ne denli anlaşıldıkları konusunda kesin bir fikir vermez. Yazar ve eserleri hakkında yazılan pek çok makale ve yapılan diğer çalışmalar, Ağaoğlu'nun romanlarının “toplumcu gerçekçi” olarak nitelenmesinden ve romanlardaki üslup arayışlarının derin tahlilleri yerine bu farklılıkların tespitiyle sınırlı kalmıştır.

İbrahim Zeki Burdurlu *Türk Dili* dergisinde yayımlanan “Ölmeye Yatmak” adlı yazısında, romanın baş karakteri Aysel'i merkeze alarak Ağaoğlu'nun otuz yıllık Türkiye tarihini, bu tarihsel çerçeve içinde Türk kadınının deneyimlediği baskı ve çelişkileri inceler. Yazı, Aysel'in “kardeşimiz”, “ablamız” ve “sınıf arkadaşımız” oluşunu vurgular. Burdurlu, “onda, Türkiye koşullarının yankılarını bul”duğumuzu belirtir (121). Karakteri toplumsal bir simge olarak niteleyen Burdurlu, Ağaoğlu'nun metnin belgesel niteliğine de değinir (121) ve Ağaoğlu'nun tezini, “bireysel mutluluk olamaz, insan olabilirse toplumla mutlu olabilir çizgisinde savunduğu”nu söyler

(122). Bunun yanında, dilin kullanımı konusunda da Ağaoğlu'nun ustalığını övmekle yetinir ve anlatısal niteliklere ilişkin ayrıntılı bir çözümleme yapmaz (122).

M. Sadık Aslankara “*Dağın Öteki Yüzü*’nde Bir Gezinti” başlıklı yazısında, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanının, toplumsal bir kesit sunduğu fikrine katılır. Aysel’le birlikte mezun olan gençlerin gelişimlerinin, ülkenin otuz yılıyla birlikte sunulduğu bölümleri “olaylar zinciri” biçiminde niteleyen Aslankara, bu bölümün romanın “yaklaşık dörtte üçünü” oluşturduğunu belirtir. Geriye kalan bölümü ise, “Aysel’in doğrudan kendisiyle hesaplaşıp didiği ‘iç roman’” olarak ele alır, yine de, bu farklı düzlemlerin sürekli ilişki içinde sunulduğunu ve “geçmişle şimdi arasında kesişmeler” bulunduğunu vurgular (332).

Fethi Naci “*Ölmeye Yatmak*” üzerine yazdığı ve *100 Yılın 100 Türk Romanı* adlı kitabında yer verdiği yazısında, Ağaoğlu’nun romanının ilk baskısının önsözünde belirttiği şu sözün yanlış ya da eksik olduğunu iddia eder: “*Ölmeye Yatmak* benim değil, ama bir dönemin yazdığı romandır” (aktaran Fethi Naci 452). Fethi Naci, romanın “belgeleme” tutkusu ile yazıldığını (452) ve altı çizilmek istenen “toplumsal gerçeklikler”in, bireyi ele alması gereken anlatıyı zedelediğini öne sürer (455). Fethi Naci’ye göre, Adalet Ağaoğlu, kitabın dörtte üçünde 1938-68 yıllarının, daha doğrusu, 1950’lere kadarki dönemin panoramasını verir, fakat toplumsal değişime yönelen “küçük burjuva bakış”, yazarın tahlillerinin de yanlış olmasına ve “gerici”liğin, “ezan”ı indirgenmesine ya da “önemli sorun” olarak “kadın-erkek ilişkisine” saplanılmasına yol açmıştır (455).

Füsun Akatlı, *Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir* adlı kitabında yer verdiği “*Ölmeye Yatmak*” başlıklı yazısında, Fethi Naci’nin aksine, Ağaoğlu’nun romanı üzerine yaptığı değerlendirmeyi destekleyerek “Gerçekten bir dönemin yazdığı bir

roman bu” ifadesini kullanır (22). Füsün Akatlı’ya göre *Ölmeye Yatmak*, “yüzeyde sadece olan-biteni, bir şey ekleyip çıkarmadan, olduğu gibi aktarır ve yeni hiçbir şey söylemez görünürken, üzerine eğildiği otuz yılı, o yılları yaşayanların da içinde bulunduğu bütün okuyanlara ilk kez yaşatmaktadır”, bu nedenle, bir “bilinçlendirme romanı”dır (21). Akatlı, romanın anlatısal niteliklerine ilişkin yorum yapmayı, roman açısından bir kazanım sağlamayacağı gerekçesiyle seçmediğini belirtir ve romanın bir “biçem romanı” olmadığını, yine de, anlatısal nitelikler açısından ustalıklı ve isabetli seçimlerle bezendiğini söyler (22-23).

Selim İleri *Çağdaşlık Sorunları* adlı kitabına aldığı “Aysel Kendini Arıyor” başlıklı yazısında, Ağaoğlu’nun eserini şöyle nitelendiriyor: “Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*’ta belgesel nitelikli, ama belgesel olmayan, belgeyi yapıtında eritmiş bir töre romanı dener” (183). İleri, romandaki intihar temasının hem somut bir girişim hem de “bir aydının ölüm kadar duruk bir zaman diliminde kendini sorguya çekmesi olarak” ele alınabileceğini belirtir (184). İleri’nin yazısında öne çıkardığı sorunsal, Aysel’in bir aydın olarak yaşadığı koşulların niteliği ve bu koşullara karşı tavrıdır. İleri bu yargıyı Türkiye tarihinde aydınların deneyimleriyle ilişkilendirerek yorumlar. İleri’ye göre Adalet Ağaoğlu, “aydının koşullanmışlıktan kurtulması gerektiği”ni savlamaktadır (189).

Ellen Ervin “Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu” (“Adalet Ağaoğlu’nun Kurmacasında Anlatısal Teknikler”) başlıklı makalesinde, *Ölmeye Yatmak* romanını anlatısal nitelikleri açısından inceleyerek Ağaoğlu’nun metnine ilk kez farklı bir yaklaşım getirmiş olur. Ervin’e göre, Ağaoğlu, parçalı bir anlatım tekniğine başvurarak anlatıda toplumsal meselelerin, sahip olduğu karmaşıklığa koşut biçimde yansımaları amaçlamıştır (129). Ervin, Ağaoğlu’nun kullandığı teknikler arasından,

gazete haberlerinin romanın karakterleri üzerindeki yansımaları konusunu öne çıkarır. Ervin’e göre bu anlatım stratejisi, romanın “tarihsel” yönünü güçlendirirken karakterlerin yaratımına da katkıda bulunur (133). Ervin’in tespitleri, genel olarak, Ağaoğlu’nun seçtiği anlatım biçimlerinin, romanın tarihsel yaklaşımına ve politik duruşuna katkıda bulunduğu yönündedir.

Fethi Naci yine *100 Yılın 100 Türk Romanı* adlı çalışmasında yer verdiği “*Bir Düşün Gecesi*” adlı yazısında, bu kez, Ağaoğlu’nun eserine olumlu bir açıdan yaklaşır ve romanın, konu edindiği dönemi, berrak bir biçimde, farklı açılardan yansıttığını belirtir. Fethi Naci’ye göre, *Bir Düşün Gecesi*’nin karakterleri “hem yaşayan kişiler, hem toplumsal anlamı, toplumsal temsil niteliği olan kişiler”dir (457). Fethi Naci’ye göre, Adalet Ağaoğlu, “genellikle bir işkence ve kahramanlık edebiyatı” olan 12 Mart romanına yeni bir nitelik kazandırmayı başarmıştır (458). Romanın öne çıkan karakterleri olan Tezel ve Ömer’in yanında, Tuncer ve Ayşen karakterleri dolayısıyla “devrimci” öğrencilere yönelik eleştirinin merkezde yer aldığını belirten Fethi Naci (462), yine de bu karakterler dahil olmak üzere, Ağaoğlu’nun, bütün karakterler için, “ayrıntı” ustalığı ve “psikolojik durumları saptama” ustalığı gösterdiğini vurguluyor (460).

Tezin kapsamında bulunan romanlarla sınırlı tutarak özetlediğim yukarıdaki eleştirilerin, romanların içeriği, tarihsel belge ve yorum niteliklerine yöneldikleri görülmektedir. Bu açıdan, Ağaoğlu’nun romanlarında ortaya koyduğu emeğin ve daha önemlisi edebî çabanın geride kaldığı, eleştirel anlamda gözden kaçırıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanında, romanların belli temalar açısından değil, toplumsal gerçeklik perspektifinden ele alındığı da görülmektedir.

Ağaoğlu'nun romanlarının ortak niteliğinin düşünsel bir yoğunluk ve doluluk olduğu kabul edilse de, anlatısal niteliklerinin dışarıda bırakılamayacağı görüşü sonraki dönemde kaleme alınan eleştirilerin niteliğini değiştirmiştir. Bu tezde iki ana izleğin varlığı ve bir arada tartışılması, Ağaoğlu'nun romanlarının sadece içeriksel değil, üslûba ilişkin de ele alındığı çalışmalardan yararlanılmasını gerektirmektedir. Bu çalışmada yararlanılan kaynaklar, “kimlik” sorunsalı ve anlatısal niteliklerin incelenmesi açısından yeniden gözden geçirilecek ve romanların değerlendirilmesi sırasında birlikte ele alınacaklardır.

Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesi, anlatısal nitelikleri ve düşünsel vurgusu açısından diğer eserlerle bir devamlılık taşımasının yanında, yazarın kariyerindeki dönüşümlerin bir taşıyıcısı ya da yansıtıcısı da olmuştur. Üçlemenin ve yazarın ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak* 1973 yılında, ikinci ve en fazla ilgi çeken ikinci kitap *Bir Düşün Gecesi* 1979'da, şimdilik son cilt olan *Hayır* ise 1987<sup>1</sup> yılında yayımlanmıştır. Bu romanların her biri, Ağaoğlu'nun bireyi ve toplumu yorumlayışında yeni birer durak anlamı da taşımaktadır. *Dar Zamanlar* üçlemesini oluşturan romanlar, aralarındaki konu ve karakter ortaklığı nedeniyle, yazarın diğer romanlarında da öne çıkan “kimlik” sorunsalının yansıtımları bakımından ve Ağaoğlu'nun düşünsel çizgisindeki gelişimi izlemek için bereketli bir malzeme sunar. Tekerrür eden kimlik ve sorgulayış sorunsalları ile zaman üzerine araştırmalar niteliği taşıyan kurgularının yanında, üçlemenin tüm kitaplarında izlediğimiz Aysel, bizi Ağaoğlu'nun düşünsel iklimindeki değişimlerle buluşturur.

---

<sup>1</sup> Bu tez çalışmasında *Ölmeye Yatmak*'ın Remzi Kitabevi'nin 1984 yaptığı baskıdan, *Bir Düşün Gecesi*'nin ve *Hayır*'ın Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılan 1994 yılı baskılarından yararlanılmıştır.



Bu tez çalışmasına katkısı olan makalelerden biri, Sibel Erol'un, 2002 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde düzenlenen "Adalet Ağaoğlu Sempozyumu"nda sunduğu ve 2003 yılında *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar* adlı çalışma içinde yayımlanan "Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar" başlıklı konuşma/makalesidir. Erol'un makalesinde öne sürdüğü temel sav, bu tez çalışmasının da merkezinde yer alan araştırma konusunu destekler. Erol, Adalet Ağaoğlu'nun roman dilini kendi içinde tipikleştiren "içeriksel" belirlenimi şöyle niteler: "Mimetik tarafı çok belirgin, kuvvetli bir toplumsal gerçekçilik. Romanlarındaki olay örgüsünü yaratan, olayların gelişme ve akışını motive edip onu geliştiren, karakterleri ve problemlerini anlamlandıran hep dıştaki tarihi, sosyal gerçek ve gerçekçilik" (6). Erol, Ağaoğlu'nun romanlarında, "bu içeriği aşan, renkli ve şiirsel bir iç dilin, sunulan gerçeğe ve gerçekliğe başkaldırdığını" iddia eder (6).

"Kimlik" sorunsalı bağlamında başvurulacak çalışmalardan biri, Ercan Eyüboğlu'nun, *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru* adlı çalışmada yer alan "*Dar Zamanlar Cumhuriyetinde Ölmeye Yatmak*" adlı makalesidir. Eyüboğlu, romanın, Cumhuriyet projesiyle değiştirilmeye çalışılan değerleri ve ikili yaşayışın yarattığı gerilimi başarıyla sunduğunu belirtir. Eyüboğlu'na göre, *Ölmeye Yatmak*, her ne kadar "aydın kadın" teması dolayımında tartışılmışsa da asıl olarak, ilk "yurttaşlık sorunsalı" romanıdır (49). Yurttaş kimliğinin romandaki yansıması, Eyüboğlu'nun makalesinde Cumhuriyetin ilk dönemine ilişkin bir analiz alanı olarak kullanır. Yine *Ölmeye Yatmak* üzerine yazılan bir makale, Hilmi Yavuz'un *Roman Kavramı ve Türk Romanı* adlı kitabında yer alan "*Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü*" adlı makalesi, Aysel

karakterinin gelenek ve dayatılan yenilik arasında sıkışıp kalmışlığını yerinde tespitlerle ele alır ve bu çalışmada başvuru kaynaklarından olacaktır.

1979 yılında yayımlanan ve Ağaoğlu'na o yılın bütün büyük roman ödülleri getiren *Bir Düşün Gecesi* eleştirilmekten çok övülmek için ele alınmış görünüyor. Yine de, Berna Moran, romanın adını taşıyan makalesinde, metni, dönemin politik ve toplumsal profilini veren başarılı bir yergi olarak sunmakla yetinmeyip kurgu ve anlatıyı inceliyor ve Ağaoğlu'nun karakterlerin bakış açılarına odaklanan ve monologlarla ilerleyen kurgusunun içerikte iletilmek istenen fikirle örtüştüğünü ortaya koyuyor. *Bir Düşün Gecesi* hakkında yararlanılan bir diğer çalışma ise, Nilüfer Kuruyazıcı'nın *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlanan “Anlatı Tekniği Açısından *Bir Düşün Gecesi*” adlı makalesi. Bu makalede vurgulanan en önemli nokta yine, Ağaoğlu'nun bir dönemin hesaplaşmasını yaptırdığı karakterlerinin “bilinç düzeylerine bile taşınmamış” iç seslerine başvurmayı seçmesinin, üslup ve anlatısal içerik açısından önemi oluyor (101).

Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı çalışmasına aldığı “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*” adlı makalesi, özellikle *Hayır*'ın incelenmesi açısından bir anahtar niteliği taşıyor. Parla, üzerinde durduğu “kriz anları”nın (305), *Hayır*'da Aysel'in “seçeneksiz” kalışı ile “mit'e kaçış” olgusuna eklemlendiğini, fakat Aysel'in bu noktada sunulu olanı kabullenmediğini belirtir. Parla'ya göre üç romanda da, Aysel dayatılan rolleri reddederek peşinde olduğu bireyselliğini yakalar. Parla'ya göre, Aysel, *Ölmeye Yatmak*'ta dayatılan “hazır kimlik”i, *Bir Düşün Gecesi*'nde beklenen “uzlaşma”yı, *Hayır*'da ise “mit'e kaçışı” reddederek “son”a varır (311). Parla'ya göre, üçleme içinde “bunalımın çok daha kişisel bir bakış açısından işlendiği” (308) *Hayır*, zaman kavramının da anlatısal olarak en karmaşık noktaya taşındığı romandır.

Ağaoğlu'nun, ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*'ta merkeze koyduğu kimlik olgusunun, karakterlerin arayışlarını, sorgulamalarını yansıtan, Parla'nın deyimiyle “kriz anları”nda verilmesi ve karakterlerin bütün yaşamlarına, “kendî”lerine yönelen bakışları, bütün romanlarında görüldüğü için, *Dar Zamanlar* üçlemesinin ayrıntılı araştırmasına girişilmeden önce diğer romanlarının ele alınması gerekmektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun 1976 yılında yayımlanan ikinci romanı *Fikrimin İnce Gülü*, varlığının amacı, hattâ simgesi haline gelen arabayı satın alabilmek için Almanya'da çalışmaya giden Bayram'ın, üç yıllık uğraştan sonra edindiği Mercedes marka arabasıyla, Kapıkule sınır kapısından köyü Ballıhisar'a uzanan yolculuğunu konu alır. Sabahın erken saatlerinde başlayan ve akşam vakti sona eren yolculuk, sadece Bayram'ın serüvenini değil, 12 Mart sonrası Türkiye'sinin resimlerini de sunar. Ama asıl anlatı, Bayram'ın hatırladıkları izleğinde çocukluğuna, askerlik dönemine, Almanya'ya gitmek için oyuna getirdiği İbrahim'e ve terk ettiği Kezban'a ilişkin utancın, aşağılanmanın ve kişiliksizleşmenin tortusu üzerine kuruludur.

Haldun Armağan, *Yazko* dergisinde yayımlanan “Yaşamı Duyumsamak” adlı yazısında, romanı, “bireyselleşme aşamasında kişinin iyiden iyiye uyumla uyumsuzluk arasında bocalaması” olgusuna örnek olarak gösterir (91). Armağan'a göre Bayram, kişisel özelliklerin getireceği uyumsuzluk potansiyelini bütünüyle yitirmiş, “amansız çarkın dişlilerinden biri oluver”miştir (91). Armağan; Bayram'ın kaybolmuş kişiliğinin ve insanî özelliklerinin yerine Mercedes'ini koyduğunu belirtirken, bunu, varoluş adına “korkunç” bir kayıp olarak yorumlar (91).

Selim İleri, *Çağdaşlık Sorunları* adlı çalışmasında yer alan “Franz Lehar Gömlekli Adam” başlıklı yazısında romanı, Bayram'ın, faşist bir yönetim altında kişiliksizleşmiş, bilinçsizliği ve yarından güvensizliği sebebiyle, bireysel kurtuluşu

uğruna insanlığını yitiren, kapitalist dünyada şeyleşen insanı temsil ettiğini söyler (192). İleri, Bayram ile *Ölmeye Yatmak*'ın baş karakteri Aysel'i karşılaştırırken iki romanda kurgunun birbirine koşut olduğunu ve Ağaoğlu'nun aydınlı işçiyi "ülküleştirmeden uzak" bir biçimde anlattığını belirtir (191). Bu açıdan bakıldığında, iki karakterin farklı sınıflara ait olmalarına, farklı bilinç düzeylerinde bulunmalarına ve farklı sorgulamalara girişmelerine karşın, yazarın zamanda geriye gidişlerle yarattığı kurgu ve anlatıyı yerleştirdiği toplumsal arka planın, iki romanı bir devamlılık çizgisine oturttuğu görülür.

*Dar Zamanlar* üçlemesinin ikinci kitabı olan *Bir Düşün Gecesi*'nden sonra, 1980 yılında yayımlanan *Yazsonu*, anlatıcı ile karakterin seslerinin karıştığı, bir an'ın içinde belirip kaybolan imgenin, yine toplumsal deneyimlerin ağırlığıyla yüklemlediği, bir kayıp ve umut öyküsüdür. Anlatıcının, kaldığı otelin yanı başındaki terk edilmiş eve bakarken gördüğü kadın imgesinin, 12 Mart öncesinde oğlunu yitirmiş, eşiyle kopma noktasına gelmiş, son bir kez evinde sevdiği insanlarla birlikte olmanın mutluluğundan, geleceğe ilişkin bir umut doğurmaya çalışan bir kadına dönüştüğü, giderek anlatıcı ve karakterin seslerinin karıştığı, zamanın tek bir an'ındaki pırıltısını bir ömre dönüştüren bu anlatı, kadın karakterin yaşamında geriye gidişlerle zenginleşirken bireyin yaşamını ve varlığını anlamlandırmak için yarattığı gerçekliğin de sorgulanışdır.

Gürsel Aytaç, *Yazko* dergisinin Temmuz 1981 tarihli sayısında yayımlanan "Çağdaş Türk edebiyatında Bir 'Zaman Romanı': Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu*" adlı yazısında, *Yazsonu*'nu "hem öz hem de biçim yönünden" bir zaman romanı olarak niteliyor. Aytaç'a göre, Ağaoğlu, romanında "an" ve "sonsuzluk" kavramlarını merkeze koyarak "anın bilincine varış" olgusunu sorunsallaştırır (91). Aytaç, bu bilinçlenmeyi insana ilişkin varoluşsal bir deneyim olarak açıklar: "İnsan benliğinde yön verici nitelikte bazı 'an yaşantıları' vardır. *Aydınlanma, kavrama, farkına varma* gibi sözlerle

dile getirdiğimiz uyanışlar hep birer *an yaşantısı*'dır, zamanın akışı içinde birer donuk niteliğindeki bu olaylar aslında insanı ve ruh dünyasını yönlendirir, biçimlendirir" (91). Anlatının merkezindeki "kadın imgesi"ni bu aydınlanma an'ı olarak yorumlayan Aytaç, romandaki alt okuma düzlemlerinden biri olan mitolojik öğelerin romana, "karşıt kavram çifti"ne dayalı bir zaman kurgusu sağladığını belirtiyor (91). Bu ikili karşıtlığın yanında, panoramik bir zaman katmanı ile 1970'lerin Türkiye'sinin anlatıldığını ve ayrıca tatil evinde geçirilen yaklaşık on günlük sürenin de ayrı bir zaman katmanı oluşturduğunu eklemek gerekiyor. Gürsel Aytaç'ın bir "zaman romanı" olarak nitelediği (92) *Yazsonu*'nun sahip olduğu kurgu niteliklerinin, *Dar Zamanlar* üçlemesinde takip edilecek izleklerde ortaya çıktığı görülecektir.

Ahmet Oktay, *Yazko* dergisinin Nisan 1981 sayısında yayımlanan "Anlatmak: Yaşam Üzerine Uydurmanın Yolları" başlıklı yazısında, *Yazsonu*'nun zaman kavramını merkeze alışından yola çıkarak kurgusunu inceler ve romanın anlatısal niteliklerinin, Ağaoğlu'nun toplumsal gerçeklik ve bireysel varlık ilişkisini ele alışıyla uyum içinde olduğunu belirtir (80). Oktay, "Nevin'in anlatısının büyük ölçüde *geçmiş*" içerdiğini söyler (76). Nevin'in anlatısını oluşturan olaylar, bir hafta önce konukları bekleyiş anlarından iki buçuk yıl önce oğlu Güney'in ölüm haberini alışına, ondan da öncesine, kocası Hasan'la ayrılmalarına dek uzanır. Yazar karakterin kurgusunda Nevin'in "şimdi"sinin en az beş yıl geride kaldığının anlaşılması ise, anlatıda zaman ögesinin taşıdığı merkezî niteliği vurgular. *Yazsonu*, bu tezde *Dar Zamanlar* üçlemesi özelinde tartışılan "zaman olgusunun yazınsal kurguyla birleşerek içeriksel bir dönüşüm yaratması" fikrinin üstün bir uygulaması olarak görünmektedir.

Ağaoğlu'nun 1984 yılında yayımlanan *Üç Beş Kişi* adlı romanı, üç saat gibi kısa bir zaman aralığında, farklı karakterlerin hatırlayışları ve tasarımlarıyla "geçmiş"

kavramının sorgulandığı bir anlatıdır. “*Üç Beş Kişi*’nin Aydınları” adlı makalesinde Gürsel Aytaç, Ağaoğlu’nun “zaman ögesinin modern algılama biçimini usta tablolarla canlandır”dığını belirtiyor (16). Makalede, zaman kurgusunun, geçmişe ve geleceğe ilişkin tasarımları ortaya koymak için anlatım olanakları yarattığı özellikle vurgulanıyor. *Üç Beş Kişi*’ye ilişkin bu makalelerde dile getirilen “zaman ve anlatısal” içerik bütünleşmesi ile “geçmiş ve geleceğe yönelen hatırlayışlarla oluşan kimlik” konularının bu tezde incelenen ana sorunsallarla ilişkili olduğu açıktır.

Ahmet Oktay, *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yayımlanan “*Üç Beş Kişi*’de Sorunlar ve Sorular” başlıklı makalesinde, bu romanın değerlendirilmesi sırasında, “siyasal/ideolojik ilk gözlemlere takılıp kalınmadan” kurgunun ve biçimin de içeriğe ilişkin önemli katkılarının incelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Oktay’ın romanın ana teması olarak belirlediği “bekleyiş” olgusu (4), karakterlerin sürekli geçmişe yönelen düşünceleri ve geçmişi yeniden kurgulayışlarıyla anlamlı bir zıtlık oluşturur: “Beklemek, şimdi’ye ve geleceğe ilişkin bir edim, hiç kuşkusuz. Ama geçmişe de ilişkin bir edim. Bu yüzden beklemek *bilincin* ve *belleğin* zaman içinde hareketini zorunlu kılıyor” (5). Oktay, romanın anlatı zamanı olan üç saat içinde karakterlerin “anımsama ve kurgulama yoluyla sürekli zaman değiştir”diklerini, “dolayısıyla içinde bulundukları uzamdan başka uzamlara [da] yerleştikleri”ni belirtir (7). Bu tespitin *Dar Zamanlar* üçlemesindeki tüm romanların zaman kurgusu hakkında geçerli olduğu görülür. Hayatlarının normal akışını kırmak üzere harekete geçen ya da bir kriz an’ında hayatlarının akışı dışına çıkarak geçmişlerine yönelen karakterlerin şimdilerine taşıdıkları geçmişlerinin etkisi bugünü kurmakla kalmaz, geleceğe doğru atılacak adımların da yönünü belirler. Sonuç olarak, *Üç Beş Kişi*’nin “bellek” ve “hatırlama” temaları bağlamında, *Dar Zamanlar* üçlemesiyle aynı kaynaktan beslendiği söylenebilir.

1987 yılında yayımlanan *Hayır*'dan dört yıl sonra, 1991'de yayımlanan *Ruh Üşümesi*, Ağaoğlu'nun roman anlatısına ilişkin arayışlarının sınırlarını en fazla genişlettiği eseridir. Tanımlı bir mekân ve zamandan, kimlikleri belirlenmiş karakterlerden soyutlanan ve cinselliği işleyen bu anlatı dahi, Sibel Erol'un "Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar" adlı makalesindeki belirlemesiyle, Ağaoğlu tarafından "sosyal bir olgu olarak" ortaya konuyor (10). Erol, *Ruh Üşümesi*'nin temel sorunsalını şöyle tanımlıyor: "Bu romanda 'süt mavis'i' bir odada sevişen isimsiz adam ve kadın arasındaki uyumlu, mutlu sevişme, değişik sosyal sınıf, yaş ve durumlardaki çiftlerin problemleri ile kesiliyor, bölünüyor ve yakalanması[na] toplumsal şartların müsaade etmediği ironik bir ideal olarak acılaşıyor" (10).

Adalet Ağaoğlu'nun 1993'te yayımlanan romanı *Romantik/Bir Viyana Yazı*, hayat, tarih ve kurgusallık üzerine, özellikle roman anlatısı üzerine bir deneme olarak kabul edilebilir. Ağaoğlu, 15 Ekim 2004 tarihli *Radikal Kitap* ekinde yayımlanan, Hande Ögüt'le yaptığı söyleşide, romanı hakkında şunları söylüyor: "*ROMANTİK*... ise bir roman hayatının romanı. Bu anlatı türünü sorgulayan, bir belkemiği, yani birikimlerden olma bir temel üstünde kurulan roman anlayışını, ne olduğu özellikle belirsizleş/tiril/miş 'postmodern roman(!)'a karşı, çağdaşlığa kayıtlı olması da özellikle amaçlanmış bir roman 'masalı'" (12). Nazan Bekiroğlu, *Dergâh* dergisinin Kasım 1994 sayısında yer alan "Hayat, Tarih ve Roman Arasında Perişan Yazarlar ve Hocalar: *Romantik Bir Viyana Yazı*" adlı yazısında, ironik bir biçimde, Ağaoğlu'nun çok parçalı anlatısını "post-modern" olarak nitelerken romanın bütünüyle anlatısal bir yenilik arayışı olarak da algılanmaması gerektiğini vurguluyor.

Ağaoğlu'nun tarzında egemen olan kimlik sorgulaması teması ve öyküyü bütünleyecek bir kurgu arayışı üzerine, yukarıda özetlediğim ve anlatısal nitelikleri vurgulayan yorumların, aktardığım romanların hemen hepsi için geçerli olduğu görülmektedir. Bütün romanlarında toplumsal koşulların yansımalarını bulduğumuz yazarın, bu gelişmeleri şablon tiplerle değil, kendi varlığı ile birlikte içinde varolduğu sistemi sorgulayan, “derin” karakterle tartışmayı seçmesi, anlatısal zenginlik arayışıyla bütünlenmektedir. *Dar Zamanlar* üçlemesi ise, konu ve karakterlerindeki süreklilik nedeniyle, yukarıda saydığım özelliklerin kristalize olduğu ve yazarın üretim çizgisini yansıtan bir profil biçiminde görülebilir.

Bu romanlarda, şimdiye kadar eleştirmenlerin en fazla üzerinde durdukları toplumsal eleştiri ve gerçekçilik yargılarının dışına çıkılıp bakıldığında görülen, bir bakıma bu konuları da içeren “kimlik” sorunsalı, bu tezin araştırma konusu olarak seçilirken öncelikle “yurttaş”, “kadın”, “aydın”, “sanatçı”, “devrimci” başlıkları öne çıkmıştır. Bu sınıflama, tezin kuramsal yönünün toplumbilimden beslenmesini gerekli kılmaktadır. Fakat bu konuda başvurulacak çalışmaların seçiminde de, bu çalışmalardan nasıl yararlanılacağı konusunda ortaya çıkabilecek sakıncaların gözetilmesi gerekmiştir. Örneğin, sosyal bilimlerde üretilen kuramların bütünüyle Batı kaynaklı olması, “kimlik” gibi özgün koşullara bağımlı bir olgunun, bu kaynaklara körü körüne bağlı kalınmasını olanaksız hâle getirmektedir. Anthony Giddens *Modernity and Self-identity* (Modernite ve Özsel Kimlik) adlı kitabında “kimliğin, köklerini Batı bireyciliğinde bulan, modern bir sorunsal olduğunu”, ilksel bir önerme olarak sunar. Buna karşın, Giddens'in savı, kişiliğin tüm kültürlerde farklı biçimlerde de olsa kişisel niteliklerin işlenip değerlendirilmesiyle ilgili olduğudur (74). Terimin, Ağaoğlu'nun romanlarındaki karşılığını bulmak için ise, Batılı kaynakların kendi tarihsel kökenlerinden referans



aldığı bakış açısının doğru bir perspektif sağlayamayacağını düşünüyorum. Bu nedenle, bu tezde kullanılan “kimlik” tanımı dahil olmak üzere, bütün kuramsal veriler Cumhuriyet dönemi tarihi, Türk toplumunun özgün koşulları, kültürel ve politik değişim ve dönüşümler göz önünde bulundurularak yeniden yorumlanacaktır. Bu, başvurulacak kuramların Batı kaynaklı olmaları gerçeğini değiştirmese de, kullanılacak kavramların Türkiye gerçekleri açısından gözden geçirilmiş olması gereği yerine getirilecektir. Bu açıdan, sosyal bilimler alanında, Cumhuriyet dönemi üzerine, Türkiye’de yapılan çalışmalara ve makalelere başvurulması hem “kimlik” kavramının belirttiğim bu özel niteliği, hem de Ağaoğlu’nun, romanlarında bu kavramı Türkiye gerçeklerinden ayırmaz biçimde yansıtması sebebiyle gerekli görülmüştür.

Bu noktada, diğer bölümlerde farklı açılardan ele alacağım kimlik kavramının temel olarak nasıl açıklandığı özetlenebilir. Bu konu, yukarıda belirttiğim gibi daha çok toplumbilim açısından değerlendirilmesine karşın, hiç şüphesiz ruhbilimin de temel çözümleme alanlarından biridir. Mehmet Hakan, *Türkiye Günlüğü* dergisinde yer alan “Kimlik Nedir?” başlıklı yazısında, kimlik üzerinde, ruhbilimin araştırma nesnesi olarak durmaktadır. Hakan, kimliğin en geniş anlamının, “bireyin bütün özellikleri” olduğunu, kişinin kendisini nasıl gördüğü, kendisine biçtiği roller ve kendisini algılayış biçimi sorularının yine kimlik tanımında öncelikli sayılabileceğini belirtiyor (146-7). Ruhbilimci Erik Erikson, bu açıdan, kimlik ve kişilik olgularının benzeştiğini fakat, kimlik kavramının toplumsal bir içeriğe sahip olması dolayısıyla, “kendilikten” ayrıldığını belirtiyor (aktaran Hakan 147). Kimliğin toplumsal boyutu ise Erikson’a göre, “bireyin kendisini ait hissettiği toplumsal grubun idealleri ve değerleriyle olan bütünleşmesiyle oluşur” (aktaran Hakan 147). Erikson’a göre kimlik çocukluk döneminde başlayan bir özdeşleşme sürecinin bütünüdür:

Çocuk gelişirken çeşitli özdeşimler kurar. Yani çevresindeki yetişkin insanları dar anlamıyla da ana-babayı model alır, onların davranışlarını taklit eder, içine sindirerek kendi özellikleri haline getirir. Çocukluktaki bu özdeşimlerin birbiriyle bütünleştirilmesi ve gençlik dönemindeki arkadaş gruplarının değerlerinin alınmasıyla kimlik oluşur. [...] kimlik duygusu ise bu bütünleşmenin yaşanması ve buna bağlı güven duygusudur. Kimlik duygusu sağlam bir bireyin ben neyim, kimim soruları karşısında duraksamadan vereceği cevapları vardır. (aktaran Hakan 147)

Erikson, bu kesin cevapları verecek bir kişide süreklilik ve aynılık duygusunun var olması gerektiğini söylerken “kişisel aynılık ve tarihsel süreklilik duygusunun yitimi, toplum tarafından kişiden beklenen rolleri kabullenememe veya yerine getirememe” durumunu “kimlik krizi” olarak niteler (147). Mehmet Hakan, özdeşim ve süreklilik yaratacak bir belirliliğin ve düzenin var olmadığı bir toplumsal yapıda ise, kişinin dar çevresine ve ailesine yansıyan krizlerin ya da değerlerin yeterli aktarılmamasının, toplumsal değerlerin yeniden üretimine sekte vurduğunu belirtiyor (148).

Bu bakış açısı, daha çok, kimliğin, oluşum sürecine ve devamlılığına yönelik bir araştırmanın sonucunu yansıtmaktadır. Toplumsal değerlerin taşıyıcısı olan aile ve yakın çevre içinde aktarılan değerleri edinen bireyin, bu değerleri kendi benliğinde birleştirmesi sonucu ortaya çıkan bir kimlik anlayışı elbette toplumsal değerlerin sağlıklı biçimde aktarıldığı ve korunduğu bir sistemi öngörür. Bu sürecin gerçekleşmemesi ise, doğrudan, aktarılacak değerlerin eksikliği, yani toplumsal sabitliğin sağlanamaması ile ilişkilidir. Toplumsal yapının sürekli beklenmedik gelişmelerle sarsılması ya da değişim ihtiyacının doğması, belli bir değerler sisteminin yerleştirilememesi, varolan değerlerin

de yeterince korunamamasına ve aktarılabacak bilginin, değerler sisteminin zayıf kalmasına yol açar. Böyle bir sistemde varolan kişi, toplumun deneyimlediği süreksizlik ve kesinti olgusunu kendi kimliğinde de hisseder. Bu durum kimlik krizi olarak da nitelenen sorgulama süreçlerinin ortaya çıkmasına neden olur.

Kimliği toplumsal alanla btnleşe olarak kabul eden bu bakış açısının öngördüğü sistemin ve onun üyelerinin farklılıklar değil aynılıklar bağlamında bir araya geldikleri ve belli bir st-yapıyı yeniden üretmek amacına hizmet ettikleri savı temeldir. Oysa, kimliğin, toplumun tekil parametrelerine bağlı olarak mekanik üretimi gibi bir n kabulle hareket etmek mümkün değildir; çünkü toplumun bunu dayattığı durumlarda dahi, kişinin farklı seçimleri ve yönelimleri, sunulu kimliğin dönüşmesine, uyumsuzluk ortaya çıktığında ise bu dayatmaları reddetmesine kadar varacak bir tavrı tetikler.

Mehmet Ali Kılıçbay, “Kimlik: Bir Tasnif Sorunu” başlıklı makalesinde, “kişinin çeşitli kimliklerin bir yumağı olduğu”nu belirtirken bu kimliklerden birinin ne çıkarılmasının “kimlik belirleme değil, ideolojik belirleme” olduğunu ifade ediyor (145). Bu iki görüş arasındaki karşıtlığın, Türkiye’nin toplumsal ve siyasal geçmişine ilişkin önemli bir gerçeği yansıttığını görmek zor değildir. Belirli bir ideolojik gdlmeme ile, toplumsal aidiyet beklentisinin st seviyede olduğu Cumhuriyet dönemi bireylerinin bu sunulu kimliklere bireysel ya da kitlesel karşı ıkışları, yakın tarihin önemli dönüşüm noktalarını da belirlemiştir. Bu belirlenimin niteliği, bu tez çalışmasının ikinci bölümünde kimlik kavramıyla birlikte tartışılacaktır.

Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu* adlı çalışmasında, kimlik konusunda “farklılık ve aynılık” reflekslerinin “kimlik” kavramıyla özdeşleştiğini belirtir:

Uyma süreçleri, çeşitli sosyal grup ve kategorilere aidiyet çerçevesinde gerçekleşmektedir; insanlar, gruplarında egemen olan referans noktalarına ve normlara uyarak, benlik imgelerini geliştirmekte ve grup içinde bir statü kazanmaktadırlar. Bu konformite olgusu, zorunlu olmakla birlikte, orijinallik ve tekliği etme[me]ktedir. Bir yandan normlara uyma, öte yandan farklılığını koruma zorunluluğu kompleks bir sorunsalın kaynağını oluşturmaktadır: Kimlik sorunsalı. Bir sosyal aktörün (birey, grup, toplum) kimliği, onun bir başkasından farklı olduğu, başkalarına (diğerlerine) indirgenemeyeceği yönündeki bilincidir. (113)

Öte yandan, modern bir toplumda bireyin sunulu değerlerle bütünüyle örtüşen tek bir kimliği sahiplenmesinin, daha doğrusu tek bir kimlikle varolmasının olanaksızlığı açıktır. Organik ve kolektif bir yapı içinde, farklı bağlamların farklı taleplerine ve gereklerine göre yeniden şekillenen kimlik, çok katmanlı bir yapıya sahip olacaktır. Adalet Ağaoğlu'nun yapıtları, Cumhuriyet ideolojisinin farklı tarihsel aşamalarda yarattığı şablon kimlikleri, siyasal ve kültürel kırılmaların erozyona uğrattığı değerleri serimlerken bireylerin zorunlu aidiyetlere ve değişimlere direnişlerini ve o güne kadar getirdikleri uzlaşımlarını sorgulayışlarını konu alır. Yazarın, toplumsal koşulların temelinde yatan siyasal, kültürel ve ekonomik örüntüleri ortaya çıkarırken yarattığı karakterlerin, bu yoğun ilişkiler ağındaki duruşları da çok katmanlı olmaktadır. Ağaoğlu, Kılıçbay'ın değindiği “kimlikler yumağı”nın bireyin yaşamını zenginleştirmek yerine zorlaştırdığı, bütün kimliklerin birbiriyle çatıştığı ya da bireyin seçim yapmaya zorlandığı anları seçerek, bir bakıma bu yumağın karmaşıklığını daha açık biçimde yansıtmayı dener. Anlatılarda toplumsal sistemin ya da dönemsel deneyimlerin analizinin ön planda olması, Ağaoğlu'nun seçtiği kriz anlarının, “kimlik” krizlerine

dönüşmesini de kaçınılmaz kılar. Yazarın, çok katmanlı yapısını yansıtmayı başardığı bu kimlikleri ayrıştırmak ve incelemek, romanların doğası gereği edebî bir çok katmanlılığın çözülmesi, roman anlatısında kurgu ve zaman öğeleri üzerine bir araştırma alanı yaratmak anlamına gelecektir.

Adalet Ağaoğlu, kendi yaşamına dönük anlatılarında da, yarattığı karakterler kadar çok katmanlı bir profil oluşturan, kendisine bakışını da çoğulluk üzerine oturtabilmiş bir yazardır. Anlatılarında yer alan karakterlerin düz ayak sınıfsal ya da cinsel ayrımlarla sınırlı, bir zümrenin temsilcisi görünümündeki modeller olmamalarının sebebini, Ağaoğlu'nun kendisine ve edebiyata bakışında bulmak mümkündür.

Adalet Ağaoğlu, edebiyat dünyasına oyunları ile girmiş bir yazardır. *Göç Temizliği* adlı anı-romanında verdiği bilgiye göre, 1953'te Sevim Uzgören ile birlikte yazdıkları *Bir Piyes Yazalım* adlı oyun ilk kez sahneye konur (36). Ağaoğlu bu oyuna gösterilen ilginin büyük payını “birer ‘genç kız’” olmalarına borçlu olduklarını düşünerek tedirgin olur:

Hem genç, hem yerli oyun ‘kadın yazarı’. O sıralarda bunu kafamda şöyle bir tümce haline getirebilmiş değildim: İşte Cumhuriyet bir meyvesini daha verdi! Kadın oyun yazarını yetiştirdi. [...] alkışlanan herhalde resmi ideoloji idi. Üstelik, bizim sosyal konumumuz, özel durumumuz, sahnede oynanan oyundan çok daha ilgi çekiciydi izleyici için! (37)

Ağaoğlu'nun bu olayı algılayış biçimine içkin olan sorgulayıcı tavrın, romanlarındaki karakterlerin bakış açılarıyla örtüştüğünü görürüz. Ağaoğlu, yazarlık yaşamı boyunca, başarısı takdir görmüş bir yazar olmasına karşın, popüler bir isim hâline gelmekten özellikle kaçınmış ve edebî üretiminin yanına düşünsel birikimini de

eklemeye çalışmıştır. Romanlarının yazılış sebepleri, yaşamı ve sanatı algılayışı üzerine pek çok makale yazmış, her yazısında ve röportajında bakışını kendi sınırlarından taşıyarak toplumsal koşullar üzerine yorumlarını ve çözüm önerilerini sıralamıştır. Onun toplumsal bilinci, bir aydın olarak kendisine biçtiği görev ve sorumluluklar, yazdığı eserlerin de pusulası olmuştur. Bu açıdan, Ağaoğlu'nun her konuşması, her denemesi, romanlarında işlediği konuları ve sunduğu yargıları bütünler bir nitelik taşır. Eserlerinin ele alınış biçimine, ya da eleştirilerin boyutuna bakarak yeterince anlaşılmadığını ima eden Ağaoğlu, Filiz Aygündüz'le yaptığı söyleşide “Bazı romanlarımda bazı anları çok deştim. O an’larda yaptığım arkeolojik kazılar neticesinde vardığım noktalar, bugün olup biten bazı şeylere yanıt veriyor olabilir. Ama bunların genel anlamda görülebildiği kanısında değilim” der.

1973’te, *Ölmeye Yatmak* yayımlandığında 44 yaşında olan Ağaoğlu, 1951 yılında çalışmaya başladığı Ankara Radyosu’nda dramaturg, radyo tiyatrosu müdürü, program uzmanı ve Radyo Dairesi Başkanı olarak görev yaptıktan sonra, 1970 yılında istifa etmiş bir bürokrattır. 1953 yılında sahnelenen, Sevim Uzgören’le ortak çalışması *Bir Piyes Yazalım*’dan sonra, edebî üretimini uzun yıllar oyun yazarı olarak sürdürdü. Ankara’da Meydan Sahnesi’nin kurucularından oldu, oyunlar çevirdi. 1970’te, TRT’nin özerkliğini yitirmesi gerekçesiyle istifa ettikten sonra yazarlıktan başka bir iş yapmadı. Yaşamında aldığı kararların, giriştiği işlerin arkasında kişisel arayışlardan çok, toplumsal kaygıların yattığı görülen Ağaoğlu’nun ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ı yazılış nedeni de, kendisi tarafından bir sorumluluk hissinin sonucu olarak açıklanır. Ağaoğlu, Türk romanında birkaç istisna dışında, 1970’lerin başına kadar hep dış dünyaya bakıldığını, yazarların dışarıya yöneliminin bir suçlu arayışı olduğunu belirtiyor: “Roman kişilerinin kendilerine dönük, kendileriyle dış dünya arasında gidip gelen bir hesaplaşması yok

gibidir” (aktaran Kabacalı 48). Aydın kesim dahil olmak üzere, Türk insanının kendisine dönüp bakmadığını vurgulayan Ağaoğlu, 1960’ların gözde teması olan köy konulu romanlarda çokça üstelenen din adamı, köy ağası, bürokratları eleştirilerinin neden aydınlara da yönelmediğini sorgular:

Peki, biz dış dünyadan hesap sorarken kendimiz ne durumdayız? Birtakım şeyleri “kurtarmaya” ve “düzeltmeye” sıvanırken şimdiki “bu biz” olan biz ne durumdayız? Kendimizi ne kadar kurup çattık? Kurup çattık mı? (Verili olanın dışına çıkmayı denedik mi?) *Ölmeye Yatmak*’ı bu ve benzer pek çok soruya kaçamaksız yaklaşmak dürtüsüyle yazmaya başladım. Özellikle 68’de, gençlik hareketlerinin çok yükseldiği bir dönemde, bir durakta soğukkanlılıkla durup, eski gençle yeni gencin yüzyüze geldiği şu an’a bakmak benim için bir ihtiyaç oldu. (aktaran Kabacalı 48)

Ağaoğlu, aydın kimliği ile, yaşanan durumun izleyicisi olarak kalamayacağını görerek gerekli bulduğu hesaplaşmayı Türk aydını adına yapmayı göze alır. 1960’lar boyunca süren izlenimlerinin, ‘68 hareketinin varlığını güçlü bir biçimde hissettirmesiyle birlikte dışavurum kazanması, Ağaoğlu’nun bahsettiği tarihsel bir an’ın yaşanmasıyla ilgilidir. Ağaoğlu için temel bir anlam taşıdığından bahsettiğim an’ların, özellikle kriz anlarının romanlarında da merkezde bulunması, yazarın kişisel yaklaşımının bir sonucudur. Ağaoğlu’nun “an”ları yorumlayışı, sadece eserlerinde değil yaşamında da an’a temel bir önem atfettiğinin göstergesidir:

Hayatın biçimlendiği ve bizim şiddetle algıladığımız, çok sarsıldığımız, ya da çok sevindiğimiz şeyler sadece anların içinde gizli. Sonra her şey uçup gidiyor. Günlük hayatın karşısında eriyor, ufalanıyor.

O duygunun, o düşüncenin, o olgunun, o olayın veya o bilincin –ben buna aydınlanma anı diyorum hatta-, o bilinçlilik zamanının içinden çıkıyor benim yazdıklarım. (aktaran Kabacalı 47)

Bu tezde Jale Parla’nın yorumladığı biçimiyle, “kriz anları” olarak nitelenen “bilinçlilik anları”, Ağaoğlu’nun yaşamın, yansıma, yoğunlaşma noktaları nitelmesiyle ele aldığı ve romanlarının hepsinde tekrar eden temel motiftir. Buna karşın kurgu özelliklerinin sürekli değişmesi, her romanda geleneksel olmayan bir başka anlatı tarzının denenmesi, yazarın bu konudaki amacı ile ilişkilidir. Ağaoğlu, roman anlatısı ve kendi arayışları konusunda şunları söyler:

Bütün anlatım biçimleri aynı romanda kullanılabilir. Ben kullanıyorum. Daha doğrusu seçme çabasına katlanarak kullanmaya çalışıyorum. Ama kullanmış olmak için değil. Tek başına biçimsel bir kaygım olduğu için değil. Bu değişik anlatımların ve anlatım tekniklerinin romanda ve hikâyenin içerik-biçim bütünlüğünü, bu uyumu dengeyle sağlamaktaki geçerlikleri oranında. Ayrıca roman ya da hikâyeye kendi iç sesini, müziğini vermeyi gerçekleştirebilmek amacıyla. Ayrıca, dünya görüşüme uygun gerçeği yansıtmakta yardımcılıkları oranında. (aktaran Kabacalı 48)

Yazarın burada alıntıladığım ifadelerinin pek çok başka makalesinde ve röportajında yinelendiğini görüyoruz. Ağaoğlu’nun romanlarını belli bir ideolojik yüklemle, toplumsal bilincinin itkisiyle yazma gereği duyduğu ne derece açıksa, anlatılarının içeriği ve biçimi arasında yoğun bir bağ kurma amacıyla yeni üslup arayışlarına girdiği, her farklı tekniği belli bir amaca yönelerek seçtiği de açıktır. Her romanında tekrar eden “an’da yansıyan çoğul zaman” ve “kriz an’ında girilen kimlik



sorgulaması” temalarının, yazarın, hem edebî anlayışı hem de dünya görüşü açısından bir karşılığı olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Tezin “Tarihi Yansıtan An - An’ı Deneyimleyen Birey” adlı ilk bölümünde yer alan “Tarihselliği Sorgulayan Anlatı Zamanı”, *Ölmeye Yatmak*’ta “Tarihi Yapan El”, “*Bir Düğün Gecesi*”nde ‘Karılan Harca’ Karışanlar” ve “*Hayır*’da ‘Yeni İnsan’ın Çağrısı” başlıklı alt bölümlerde, öncelikle edebiyatta zaman anlayışı, geçmiş zaman’ın şimdi’de yeniden kurulması ve farklı söylemlerin yarattığı çokseslilik konuları ele alınacak, ardından *Dar Zamanlar* üçlemesinde yer alan romanların zamana ve söylemsel çoğulluğa ilişkin özel yapıları incelenecektir.

Tezin, “Kimliğin Çokkatmanlı Yapısı, Toplumu Yansıtan Anlatı” başlıklı ikinci bölümünde, Ağaoğlu’nun romanlarında önemli bir yer tutan kimlik sorunsalı ve yarattığı karakterlerin yansıttığı toplumsal profil incelenecektir. Alt başlıklar “‘Tarihi Yapan El’in Eseri: Yurttaş”, “Aydın Sorumluluğu, Aydın Bunaltısı”, “Dün, Bugün, Yarın Aysel”, “Yalnız-Kadın-Sanatçı Tezel”, “Duyguyla Tanışan Aydın: Ömer”, “Kendine Yenik Düşen Genç: Devrimci” ve “Başkaldıran Kişi ve Diğerleri” biçiminde düzenlenmiştir. Bu bölümlerde, romanlarda yer alan ve birer temsil özelliği taşıyan karakterlerin “kimlik” sorunsalı bağlamında incelenmesine yer verilecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TARİHİ YANSITAN AN - AN'I DENEYİMLEYEN BİREY

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinde anlatısal niteliklerin desteklediği ikili bir yapının varlığı görülür. Bu yapının bir yönü bireyde yansıyan tarih ise, diğer yönü tarihin içinde şekillenen “kimlik”tir. Adalet Ağaoğlu, yarattığı karakterler yoluyla, bir yandan, tarihsel dönemleri, politik dönüşümleri ve düşünsel koşulları çözümlerken öte yandan, karakterlerin kişiliklerini, içinde bulundukları psikolojik durumu serimler. Yazarın bu çabası, dışsal koşullar ve “kimlik” ilişkisinin, birbirini gerektiren, birbirini yeniden üreten niteliklerini ortaya koymaktadır.

Ağaoğlu'nun romanlarını edebî açıdan özgün kılan, yazarın seçtiği temaların yanında, kullandığı anlatım teknikleridir. Dönemin kaba birer profili olabilecek karakterleri, içinde bulundukları koşullarla yoğrulan ve bilerek ya da bilmeyerek varoluşsal kaygılar duyan çok katmanlı kişilikler haline getiren bu teknik özellikler, “zamanın kullanımı” ve “anlatı öğeleri” olarak iki gruba ayrılabilir. Yukarıda belirtildiği üzere, üç romanın hiçbirinde “anlatı zamanı”, *Hayır*'da anlatılan, sabahtan geceye kadarki süreden uzun değildir. *Ölmeye Yatmak*'ta bu süre bir buçuk saate kadar iner. Buna karşılık *Ölmeye Yatmak*'ın “anlatılan zaman”ı otuz yılı kapsar. Ağaoğlu'nun kullandığı kısa zaman kesitleri, tarihsel, toplumsal koşulların ürünü olan birey kimliğini, çok boyutlu bir biçimde sunar.

Romanlarda yer alan bireylerin hiçbirisi süre giden eylemler içinde görülmez. Her biri yaşamının akışı dışına çıkmış ve belli bir koşulun tetiklediği kriz anlarında, varoluşunu gözden geçirmek durumunda kalmıştır. Karakterlerin yaşamları ve kimlikleri üzerine yoğunlaşan bakışları, Ağaoğlu'nun yorumladığı biçimiyle, tarihsel, sosyal ve kültürel olguların farklı biçimlerde yansıdıkları prizmalardır. *Ölmeye Yatmak*, ölmek için bir otele giden Aysel'i, *Bir Düğün Gecesi*, çok sıkıntılı koşullar altında yapılan bir düğün töreni için bir araya gelen kişileri, *Hayır* ise yıllar sonra ilk kez, kendisini hırpalayıp duran devlet tarafından ödüllendirilen Aysel'i merkeze alır. Yorumlayan, biriktirdiklerini sorgulayan birey, anılarından oluşan tarihiyle birlikte, kendisini biçimlendiren koşulları ve toplumsal çevresini de gözden geçirir. Bunun yanında, hesaplaşma anlarında kendileriyle yüzleşen karakterlerin, varoluşsal bir değişim yaşadıkları da görülür. Aysel ölmeye yattığı odadan çıkar, Tezel "ölmek"le "içmek" arasındaki kısır seçimini bir yana bırakır, *Hayır*'da ise Aysel'in geçmişle hesaplaşmasını aştığı nokta anlatıya yansır.

Bu açıdan, Ağaoğlu'nun anlatısında aynı derecede etkili olan tarih, politika ve toplumsal yaşam eksenlerini bir arada tutanın, "kimlik" sorunsalı olduğu söylenebilir. Bu bölümde incelenecek olan parçalı anlatı tarzları ve zaman kurgusu ise, Ağaoğlu'nun bu sorunsalı kalıplara, "tip"lere bağlı kalmadan, edebî yetkinlikten ve yenilikçilikten ödün vermeden ele alabilmesini sağlamıştır. Bu bölümde ele alınacak anlatısal nitelikler ve zaman kurgusuna ilişkin özellikler bağlamında, yazarın, işlediği konuları en etkin biçimde yansıtacak anlatı tarzları arayışında olduğu görülecektir. Kimi zaman sadık kalınan klasik roman anlatısına uygun kronolojik öyküleme, öte yandan, kronolojik yapının kırıldığı sarmal zaman, bunun yanı sıra kullanılan mektuplar, anı defterleri, akademik bir araştırmanın alıntıları, iç monologların serbest çağrışımlı yapısı, hattâ

gazete haberleri, yazarın belli bir amaçla seçtiği anlatı öğeleridir. Bu çok kesitli anlatı yapısının yarattığı ikili bir sistemden söz edilebilir. Birincisi, toplumun, tarihsel ve politik koşulların, bireyin bilincine içkin olması, kişiliğini ve kimliğini belirleyen ana etken olarak iş görmesidir. Sistemin diğer yüzü ise, bireyin de, içinde bulunduğu yapıyı, verili kurallara karşı çıkmak ya da onlara kayıtsız şartsız boyun eğmek yoluyla, yeniden üretmesi ya da kendisiyle birlikte dönüştürmesidir.

Ağaoğlu'nun romanlarına yüklediği bütün anlamsal ve estetik değerlerin çift işlevli olduğu söylenebilir. Örneğin, Ağaoğlu'nun birden fazla tarzdan yararlanarak aktardığı “anı”lar, kronolojik, çizgisel tarihselliğin ana ögesi olmanın yanında, modern bir roman anlayışının aktörü olan bireyin, tarihsel akışın dışına çıktığı, kendi öznel tarihini oluşturduğu kaynaklardır. Ağaoğlu, özellikle *Ölmeye Yatmak*'ta hem tarihsel olarak kayda düşüleni, hem de bunun dışında kalan bireysel birikimleri aynı metinde yansıtmayı başarmış ve bu yolla, bireyin verili olanla, seçilenden oluşan “kimliğini” çok yönlü bir biçimde inceleyebilmiştir. *Bir Düğün Gecesi*, 1971 darbesi sonrası toplumun yapısını yansıtmaya, bu açıdan “tip”ler ve “tipik” durumlar üzerine kurulmuş olmasına karşın anlatı tekniğinin sağladığı, “dolaysızlık” sayesinde, o dönemin “toplumsal bilinçaltı”nı deşifre etmeyi başarmış çok az romandan biridir. *Hayır*, Aysel'in, *Ölmeye Yatmak*'ta kişisel olarak deneyimlediği “intihar” olgusunu, diğer romanlarda da merkezî bir noktada bulunan “başkaldırı” arayışıyla birlikte ele aldığı bir akademik çalışmayı içerir. Bu kez, Aysel'in hesaplaşmasının yerel sınırları aştığı ve “aydın” kimliğinin evrensel anlamının ön plana çıktığı görülür.

Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında bireyi ve toplumu birbirinin aynası olarak görmesinin arkasında, toplumun ve tarihin aynı kaynaktan beslendiğine ilişkin inancı yatar. Jale Parla, “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*” adlı

makalesinde, Ağaoğlu'nun bakış açısından yola çıkarak yazarın temel araştırma izleklerini şöyle sıralar: “Ağaoğlu'na göre, insanlar da toplumlar gibi tarihin ideolojik akımlarından etkilenir. Ağaoğlu bu görüşünü, ‘tarihi yapan el seni de yaptı’ şeklinde özetleyerek, seçtiği zaman dilimlerinde kişisel ve toplumsal krizleri örtüşmüş olarak vermesini güçlendirir. Bu toplumsal ve kişisel oluşumlara eşlik eden izlekler ise kimlik, cinsel baskı ya da bastırılma, özgürlük ve direniştir” (306). Parla, içeriğe ilişkin bu temel izleklerin yanısıra, yinelenen temel biçimsel araçlardan söz etmenin de olanaklı olduğunu söyler. Parla'ya göre, izleklerin değişik zamanlarda ve kriz anlarında beklenmedik bir biçimde yankılanışından dolayı, şimdiki bir ân ansızın geçmişten bir anla örtüşür (306).

#### **A. Tarihselliği Sorgulayan Anlatı Zamanı**

*Dar Zamanlar* üçlemesi, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarının tümünde görülen, zamanın yoğunlaşıp genişlemesine dayalı ritim ve anlatı tarzlarının çoğulluğu gibi niteliklerin yinelandığı bir örnektir. Bu üç roman, uzun bir sürece ve farklı kurgularda yeniden canlanan karakterlere dayandığı için, yazarın kaygılarının daha açık görülmesini sağlarken ideolojik bilincini, tarihsel sorgulamasını da yansıtır. Üçlemenin ortak adı olan *Dar Zamanlar* başlığı, biçime yansıyan bir içeriksel durumu anlatmaktadır. Adalet Ağaoğlu, üçlemeyi yazarken amaçladıklarını şöyle özetliyor:

[B]ir kere form olarak sınırları genişletmek ihtiyacı duydum. Sonra istikrarsız bir tarih, indili çıktılı bir siyasal, toplumsal iklimde bunalan, hattâ boğulan insanların kitlenmiş dünyalarını açmak, dil tutukluğunu aşmak isteğim var. Romanlarımda ele aldığım böyle daralma noktalarını da vurguluyor *Dar Zamanlar*. Üçüncüsü, çağdaş

evrensel değerler, gelişmiş bilinçlerle ayarı düşük bilinçler  
(bilinçsizlikler arasındaki derin boşluğu, bundan doğan daralmayı da  
sorguluyorum ben, teknolojinin genişletirken ufaladığı alanları da.  
Kısacası, hem yazınsal, hem fiziksel, hem düşünsel ve ruhsal  
bağlamda bir daralmayı bence çok iyi kavıyor *Dar Zamanlar*.  
(Korkut Tankuter ile söyleşi)

Ağaoğlu'nun sürekli vurguladığı toplumsal bilinç ve sorgulama ihtiyacının ürünü olan  
*Dar Zamanlar* üçlemesinde içerik ve biçim arasında görülen bütünsellik, bana göre,  
anlatı tekniklerinin olay örgüsüyle birlikte ele alınmasını gerektirmektedir.

*Ölmeye Yatmak*'ta 30 yıla uzanan “anlatılan zaman”ın bir buçuk saati aşmayan  
bir “anlatı zamanı”nın içine yerleştirilmiştir. *Bir Düğün Gecesi*'nde farklı zihinlerin,  
belirsiz zaman parçaları arasında geriye ve ileriye doğru hareket eden hatırlayışlarında  
oluşan resimlerle birleşmesi bir toplumsal profile dönüşür. *Hayır*'da ise, nesnelerin  
yaratdığı çağrışımlarla geçmişe dönüşlerin yanı sıra, ihtimaller, kurgular ve olabilirlikler  
gerçekliğe alternatif biçimde sunulur. Üslûba ilişkin bu seçimlerin arkasındaki neden,  
*Dar Zamanlar* üçlemesinde “yoğunlaşmış” bir zamanın egemenliğinin ön kabulüyle  
cevaplanmalıdır.

Üç romanda da hayatın kıyısına çekilmiş, belli bir nedenle “kapanmış” ya da  
“kapatılmış” karakterlerin durdukları noktadan ve aslında durdukları “için” geriye dönüp  
bakabildikleri “an”lar merkezdedir. Bu anların öne çıkarması gereken “şimdi” olgusu  
ise, geçmişin yüklediği anlamlardan kurtarılamadığı için, geçmişin yaşanan an  
üzerindeki etkisi ve devamlılığı yoğunlaşır. Bu anlatısal nitelik, yazarın karakterlerini,  
tarihsel, politik, kültürel birer birikinti olarak gören bakışıyla birleşerek üçlemenin içerik  
ve biçim bütünleşmesinin temelini oluşturur.

Jale Parla, *Journal of Turkish Literature*'da yayımlanan "Tempomorphoses: Tick-Tocks of the Clock and Tactics of the Novel" (Zamanın Biçimleri: Saatin Tik-Takları ve Romanın Taktikleri) adlı yazısında, şimdiki zamandan geçmişe bakmanın sıkça sorunsallaştırıldığı modern roman anlatısının, geçmiş ve gelecek arasında sürekli olarak kaybolan "şimdi" zamanın dondurulması ya da yavaşlatılması yoluyla elde edildiğini söyler (35). Parla, romanın pek çok kuramcı tarafından bir "zaman" sanatı olarak nitelendiğini belirtir (33). Özellikle, ileri ve geri hareketlerle çoğaltılan ve birbirleriyle iç içe geçerek katmanlaşan zaman parçaları, romandaki temel işlevleri nedeniyle, romanın zamana dayalı bir anlatı olarak kabul edilmesine yol açmaktadır. Parla'nın makalesinde teorisine başvurduğu Frank Kermode'un, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Bir Sonun Anlamı: Kurgusal Metin Teorisi Üzerine Çalışmalar) adlı çalışmasında yer alan "chronos" ve "kairos" nitelemeleri, modern roman anlatısının ana izlekleri olarak sunulurken, bu zaman "farklılaşmasının" insanlık tarihindeki dönüşümlerle bağlantıları kurulur. Frank Kermode, çalışmasında bu kriz anlarını ya da dönemlerini, insan yaşamı için "seçim, değişim ve bütünleşme" getiren dönüm noktaları olarak kabul eder ve insana ait olan bu "zaman"ı, "kairos" olarak niteler: "'Kairos', bir sebeple yüklenmiş, son denilebilecek noktaya kurduğu ilişkiye bağlı olarak ortaya çıkan bir anlama bürünmüş bir an, bir dönemdir" (47).

Parla'nın dikkat çektiği diğer bir nokta, kriz anlarının yoğunlaştığı anlatılarda "şimdi"nin öne çıkmasıdır. Yukarıda bahsettiğim modern zaman algısının "sürekli kaybolan şimdi" fikri, roman anlatısında "daima süren şimdi"ye dönüştürülür. Parla, bu açıdan "klasik romanın klasik metaforu olan 'yol üzerinde görünenlere tutulan ayna'" fikrinin, modernist yazarlar tarafından, "baş karakterin zihnine tutulan bir aynayla zaman tünellerinde gezinmeye" dönüştürüldüğünü belirtir (35). Bu birebir örtüştürme ve

geçmişi şimdiki an'da yakalama itkisinin, şimdiki zamanın köklerini geçmişte bulma fikriyle de yakından ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Ernst Bloch, *Defter* dergisinde yayımlanan “Edebiyatta Şimdiki Zaman” adlı makalesinde, “bir şeyle aramıza mesafe girmesinin, onu daha iyi görmemizi sağlayacağını” belirtirken o durumun içinde olduğumuz sürece, durumu deneyimlemeyi bile başaramadığımızı, onu temsil etmeyi ise kesinlikle düşünemeyeceğimizi iddia eder (167). Bloch, bir temsil stratejisi olarak sunulan “mesafe” kavramının “temsil”i olanaklı kıldığından bahsederken, “yazarın geçmiş bir şimdi-zamandan bizim şimdimize yürüdüğünü ve bu geçmişi silinemez bir şey olarak biçimlendirdiğini” iddia eder (176). Yazarın yeniden kurduğu geçmiş ise, şimdi-zamanın belirsizliğine, oluş hâlinde bulunuşuna tezat oluşturacak biçimde bir kesinlik taşır. Bloch, geçmişin şimdi-zaman üzerinde yeniden kuruluşunu bir egemenlik ilânı olarak yorumlar: “Sahih şimdi-zamanın örtüşmeleri, biçim ve içerik olarak münhasıran geçmişin içindeki geleceğe, henüz olmamış olana, süreç halinde olana gönderme yapar. Orada bastırılmışı, kesintiye uğramış, silinemez olanı buluruz; biz onun üzerine kapanırken, o da daha iyi bir biçimde gelişmek üzere öne atılır” (176).

Adalet Ağaoğlu, her zaman, toplumsal bir sorumluluk bir ifade zorunluluğu duyarak yazdığını ifade ettiği ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta ve üçlemenin diğer romanlarında, karakterlerin hatırlayışları ve sorgulayışları yoluyla geçmiş bir şimdi-zaman'ı yaşanan an'a taşıırken kesintiye uğrayışı, bozuluşu ele alır ve anlar arasındaki örtüşmeyi yakalamayı amaçlar. Yazara göre, karakterlerin şimdileri, hem kendi özel tarihlerinin hem de kuşatıcı tarihin birer izdüşümüdür ve bu örtüşme salt bir devamlılık etkisi olarak yorumlanmakla kalmaz, an'ın geçmişin kayıtsız şartsız egemenliğiyle kurulması noktasına dek varır. Bu nedenle, Ağaoğlu'nun romanlarında, geçmiş, kimi



noktalarda şimdi-zaman üzerine izini ve etkisini bırakmakla yetinmez, kurucusu olarak, bütün ağırlığı ile şimdide yansır.

Ağaoğlu, tarihsellik üzerine sıkça düşünen ve yazarlık kimliğine bu sorunsalı taşıyan bir yazardır. Bütün romanları, yaşanan dönemin içinden bakan bir “tarih” belgesi, bir yorum metni olarak da okunabilir. Hattâ, çoğu zaman bu tarihselliğe yönelen ilgi, yazarın üslûba ilişkin yenilikçi tavrını gölgede bırakır. Ağaoğlu, *Türkiye Yazıları* dergisinin Ağustos 1977 sayısında kaleme aldığı kendi yaşam öyküsünde, yaşadığı döneme tarihsel bir nitelik taşıyan notlar düşmesinin sebebini şöyle açıklar:

“Toplumların tarihi uydurulmuş tarihlerse biz o toplumları tanımakta, giderek o toplumlarla birliktelik kurmakta, yani ulus olmakta güçlük çekeriz. Toplumları doğru tanımak için yine de en sağlıklı yol, yakın tanıklara başvurmak. O tanıklıkların herbirini önce çözmek, sonra yeniden birleştirmek” (“Yaşam Öyküsü” 27).

Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*’ta, 1938-1968 yılları arasındaki Cumhuriyet projesine getirdiği eleştirileri, hayata aynı noktada başlayıp farklı yönlerde hareket eden karakterlerin öyküleriyle yansıtmayı amaçlamıştır. *Bir Düşün Gecesi*, yazarın, yaşanan darbe sonrası toplumsal çöküşü ve eşzamanlı olarak başlayan değişimi anlatan günlüğü niteliğindedir. Burada, dönemin neredeyse tüm toplumsal katmanları bir arada bulunarak kendi paylarına içinde bulundukları dönemin ve krizin öyküsünü anlatırlar. *Hayır* ise, yazarın, geçmişle gelecek arasındaki ayrımı seyrelettiği, çünkü evrensel bir insanlık fikrinin ve topyekûn bir gelecek sorgulamasının öne çıktığı son halkadır. Bu romanda birbirine geçen zaman katmanları ya da kurgusal kısımlar, yazarın tarihsel bir dönemi yerellik sınırları dışında yakalama amacını vurgular. Ağaoğlu’nun, zaman kurgusu üzerinde çalışırken romanlarının içeriğinden kaynaklanan bir itkiyle hareket ettiği görülmektedir.

Sibel Erol'un "Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar" adlı makalesinde Ağaoğlu'nun bütün romanları için "zaman" katmanları üzerine yaptığı sınıflandırma da, biçim ve içerik arasındaki organik bütünlüğü yansıtmaktadır: "Zamanı kronolojik bir boyut olarak incelediğimizde Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında bunun en az üç dereceli olduğunu görüyoruz: 1) Romanın arka sahnesini oluşturan en az yirmi, otuz yıllık bir dönem. 2) Romanlardaki olayların geçmesinin aldığı zaman 3) An" (29). Erol'un belirlediği ilk kategoride yer alan zaman örüntüsü, odaktaki öyküyü etkileyen ve kimi yerde belirleyen sosyal ve politik gelişmelerin aktarıldığı düzlemdir (29). İkinci kategori ise "şimdiki zaman"a denk geliyor. Erol bu zaman düzleminin, Ağaoğlu'nun bütün romanlarında "piyes"e benzer biçimde, kısa tutulduğunu ve genellikle düz bir çizgide ilerlediğini belirtiyor (29-30). Erol, "an" olarak nitelediği üçüncü zaman düzlemini şöyle açıklıyor: "Bu en küçük zaman birimi [...] dış birimlere göre değil de karakterin iç dünyası bakımından ölçülüyor; çünkü bu diğer zaman birimlerinin durduğu nokta. Dış zaman duruyor veya iç dünya zamanın akışından kopuyor; çünkü karakterde o noktada bir aydınlanma, bilinçlenme oluyor" (30).

Bu kişisel aydınlanma anı ile toplumsal düzlemin "düz roman zamanı" yoluyla bağlandığını söyleyen Erol'a göre "[h]er aydınlanma anı bu bağlantılardan dolayı sosyal, politik ve tarihi gerçekler ışığında açıklanabilir" oluyor (30). Farklı söylem türlerinin bir arada kullanımı, gazete haberlerinin kişisel tarihlerle çok yakın bir ilişkiyle verilmesi, yapılan bilimsel araştırmanın konusunun karakterin özel sorunlarını ve arayışlarını desteklemesi, yeri geldiğinde mektup ve günlük gibi en özel söylem alanlarına girilirken bazı karakterlerin öykülerinin sergilenmesi için üst-anlatıcıya başvurulması, bilinç akışına uygun cümle yapılarının kurulması, farklı kişilerin düşüncelerinin bir araya

gelerek oluşturduğu “parçalanmış” bir bütönlük fikrinden yararlanılması başlıkları altında toplayabileceğimiz bu anlatım teknikleri, içeriği etkilemenin de ötesine geçerek kurucu nitelik kazanıyorlar.

Ağaoğlu’nun romanlarında, sorgulayıcı ve yansıtıcı bir söylemin taşıyıcı özneleri olan karakterlerin birer şablona dönüşmemesini sağlayan elbette, yazarın kullandığı anlatım tekniklerinin yarattığı oksesli, çokkatmanlı yapı ve bu karakterleri gerçek kılan değişim ve sorgulama, bütönlüğü arayış duygusudur. Bu “oğulluk”, karakterlerin birer mesaj ileticisi olmasını, *Dar Zamanlar* üçlemesini oluşturan romanların ise, tartışma alanına dönüşmesini engeller. Ağaoğlu’nun kendisi de tarihsellikle, bireysel değişim olgularını, romanlarında yansıyan değişim olgusuna açıklık getirecek biçimde yorumlar: “Tarihte bir olay bittiği yerde dururken, insanda bir olay bittiği yerde durmaz. Daha doğrusu tarih insanla değişirken, insan hem tarihle, hem kendisiyle değişir” (“Yaşam Öyküsü” 27). Ağaoğlu’nun romanlarında şimdi-zaman’a taşınan geçmişin neden kuru ve cansız bir anı parçası olmadığı, gazete haberlerinin ya da geçmiş dönemlerde yaşayan aydınların intiharlarına ilişkin anlatılanların neden yaşanan an’la yakından ilişkili olduğu böylece daha iyi anlaşılabilir. Ağaoğlu, tarihi yorumlayıp sorgularken bunun bireyde yansıyan tarih, bir “kişi”nin tarihi olmasına öncelik vermiştir. Adalet Ağaoğlu’nun, romanlarında her bir karakteri tekil birer tarihin taşıyıcısı olarak görmesi ise, hem bağımsız pek çok sesin bir arada bulunabilmesine, hem de zamanın, bu kişiler ve onların farklı farklı varoluşları, dönüşümleri ve ruh halleri sayısınca oğaltılabilmesine olanak tanır. Jale Parla, “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*” başlıklı yazısında, bu üç romana sinmiş olan zaman anlayışını ve Ağaoğlu için zamanın edebî yüklemine, yazardan yaptığı alıntıyla şöyle açıklar:

Kriz anlarında yoğunlaştırdığı anlatılarıyla özellikle Ağaoğlu, saatin tiktakları arasındaki o tanımlanamaz ânın insanın varoluşundaki önemini anlatır. Üst başlığı *Dar Zamanlar* olan üçlemesinde (*Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi, Hayır*) Ağaoğlu bu anları şöyle betimler: “yanyana dizilebilen,” “üstüste yığılabilen,” “herbiri ötekinden çeşitli uzaklıklara konulabilen,” “kırılmış, kaygan zaman parçaları”. (305)

Bu bölümde romanlar, zaman ve anlatı teknikleri açısından ele alınırken Ağaoğlu’nun “zaman”ı yorumlayan bu ifadesi, parçalı anlatı teknikleri ve söylemsel çoğulluk üzerine yapılan araştırmalarda da bir düstur olacaktır.

### 1. *Ölmeye Yatmak*’ta “Tarihi Yapan El”

Adalet Ağaoğlu, 1973 yılında yayımlanan ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ta bir saat 27 dakikalık “anlatı zamanı” içinde 1938-1968 yılları arasındaki otuz yıllık süreyi “öyküler”. Ağaoğlu’nun bu romanda, farklı bir zaman kurgusu arayışında olmaktan çok, varolan karmaşayı ya da geçmişle şimdi arasındaki güçlü izdüşümleri yansıtacak bir araç yarattığı görülebilir. Ağaoğlu’nun romanını yorumlarken anlattığı döneme yönelen vurgusu bu görüşü doğrular: “Bence 1968 yılı çok yanlışla çok doğrunun çarpıştığı, kişiler gibi toplumu da bir solukluk molaya zorlayan tipik bir yıldır. Bir romanda kişi ya da kişilerin tipikliği önemli sayılabilir. Bence bu romanda zamanın tipikliği’nden yola çıkmak istedim. Tipik bir zaman parçası’ndan geçmişe uzanmak ve yaşamın tam ortasından geleceğe yol almak” (aktaran Eyüboğlu 52-Ö. Y. ”ın giriş yazısından). Yazarın vurguladığı “zamanın tipikliği” arayışı, anlatılan dönemin, karakterlerden bağımsızlaşmasını ve gerçek anlamda romanın etkin ögesi olmasını sağlamıştır.

*Ölmeye Yatmak*'ın anlatısı, kronolojik olarak, merkezde yer alan akademisyen Aysel'in ilkokulu bitirdiği yıldan, "ölmeye yatmak" üzere girdiği yatağa dek uzanır. Aysel'in dışında, onunla aynı yıl aynı ilkokuldan mezun olan sınıf arkadaşları Ali, Aydın, Ertürk, Sevil, Namık, Hasip, Semiha, Behire, Aysel'in ağabeyi İlhan ve Aysel'in birlikte olduğu öğrencisi Engin'in yaşamları ışığında toplumsal, politik, ekonomik dönemler ve kültürel koşulların değişimi romanın akışını oluşturur. Bu romanda "kimlik" sorunsalının, öncelikli olarak aydın ve genç kimlikleri ekseninde ele alındığını görürüz. Fakat romanın politik ve sosyal eksenleri, kadınlık, taşralılık, bürokrasi, politik harekette yer alma gibi, kimlik sorunsalına eklenilebilecek pek çok noktayı da anlatıya dahil eder. Ağaoğlu'nun kullandığı anlatım teknikleri, metni klasik bir "bildungsroman"dan ayırır ve çoksesli bir yapıya kavuşturur. Romanda konu edilen "büyüme öyküsü"nün, bir kişinin ya da kişilerin değil, ancak bir neslin öyküsü olarak yorumlanması uygundur. Bu parçalı yapıyı oluşturan teknikler, "bilinç akışı", "günlük", "mektup" ve sosyal koşullarla karakterlerin yaşamlarını örtüştürme, aralarında bir devam çizgisi oluşturma görevini üstlenen "gazete haberi" başlıkları altında toplanabilir.

*Ölmeye Yatmak*, Aysel'in bir otel odasına yerleşerek, çırlıçıplak yatağa uzanmasıyla başlar. Metnin üst kısmında, saatin 7.22 olduğunu belirten bir not vardır. Oysa, Aysel, saati "yedi buçuk" olarak tahmin eder. Bu noktada, karakterle, ondan bağımsız, gizlenmiş bir üst anlatıcının varlığı belirtilmiş olur. Aysel, odada bulunmasının sebebini açıkça söyler: "Köşedeki yatağı açtım. Çırlıçıplak içine girdim; ölmeye yattım" (5). Bu tek sayfalık bölümde, karakterin, ne ölüme karar veriş sebebi ne de kimliği belirtilir. Kadın olduğu ise, çantasının içindekileri sayarken bahsettiği "dibine ermiş bir ruj tüpü" ifadesinden anlaşılabilir (5).

İkinci bölümün başlığı, büyük harflerle yazılmış “Doğdu Gün Işıkları Ülkünün...” sözüdür (6). Bu bölümde, üst-anlatıcı, bir okul müsamesesi hazırlıklarını ve ilçe olduğu anlaşılan mekânın bürokratları ile öğrenci velilerinin bu törendeki durumlarını anlatır. Öğrenciler arasından, giderek Aysel üzerine odaklanan bakış, Aysel’in ailesinin tanıtımıyla sürer. Anlatıcının tavrında ironi egemendir. Çocukların hazırlıkları pek çok aksaklıkla yürürken bu kadarının bile büyük zorlukla başarılabilirdiği, halkın bu törenselliği ve özellikle yapılan polka dansında, kızlarla erkeklerin fiziksel yakınlığını yadırgadığı anlaşılır. Tören halkın isteğiyle değil, bürokratların görmeyi arzuladıkları tabloyu yaratmak için, inançlı bir öğretmen olan Dünder’in çabasıyla gerçekleşmiştir.

Bu bölümde müsameredeki görevleriyle tanıtılan çocuklar, Aysel’in ailesi ve Dünder öğretmen, romanın özneleri olacaklardır. Ara bölümler, bölüm başında belirtilen saat nedeniyle dakikalar içinde ilerlediği anlaşılan Aysel’in anlatısıdır. Aysel’in hatırlayışları diğer bölümlerle ilişki içindedir. Müsamere bölümünden hemen sonraki kısımda Aysel şunları düşünür: “‘Yeni bir kuşak doğuyor!’ Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. ‘Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen...’ İlk görev. Nedir bu ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk” (25). Aysel’in “doğan yeni kuşak” anımsamasıyla birlikte, geriye dönük sorgulaması da başlar. Çağrışım ve hatırlamayla, Aysel’in yaşadığı an’da beliren geçmişi, araya giren “mesafe”nin ardından, “şimdi”de gerçek yüzünü göstererek ilk kez sorgulamaya açılır. Bu sorgulamanın ardında yatan sebep belirtilmese de intihara karar vermiş olan karakterin bir “kriz anı” içinde olduğu açıktır. Doğrudan Aysel’in iç konuşmasına odaklanan anlatı, romanın bundan sonraki

bölümlerinde, Aysel’in bilincinde, çağrışımlar yoluyla çıkılan bir zaman gezisine dönüşür.

Aysel’in parça parça hatırlayışlarında beliren ailesi, Aydın, Ali, Semiha, Sevil, Ali, İlhan, Namık, Ertürk, Hasip, Engin ve Behire’nin öyküleri farklı anlatı biçimleriyle metnin içinde yer alır. Dönem dönem *Ulus* gazetesinde çıkan haberleri, karakterlerin dar çevresinin dışında gelişen ve bir biçimde onları da ilgilendiren olayları, değişen toplumsal, siyasal koşulları takip ederiz. Metnin içinde pek çok kez tekrarlanan gazete haberleri, karakterlerin yaşamlarında somut karşılıklar bulur. Ağaoğlu, gazetelerden aktardığı ve soyutlaşmış birer döküm hâline gelen olayları, öznelerin yaşamlarındaki izdüşümleriyle somutlaştırarak, belgeyi ve tarihsel’i gerçek bir şimdi-zaman’a yerleştirir. Bunun en belirgin örneği, gazete haberlerinde sıkça geçen “muhtekirlik” olgusunun Aysel’in hayatındaki birebir etkisidir.

Aysel’in ilçede bakkallık yapan babası Salim Efendi, muhtekirlik yaptığı gerekçesiyle ceza alır ve mallarını satarak Ankara’ya taşınır. Romanda, bu gelişme, gazete haberlerinin arasında verilir:

İçişleri bakanlığı; Vali, Kaymakam; Mektupçu gibi bazı idare amirlerini *kıdemlerine zam suretiyle taltif* etmiştir. Bu idarî amirler içinde Aydın’ın kaymakam babası da vardır. İlçenin Belediye Reisi ile birlikte Salim Efendinin Ankara’ya bir torba kaçak peksimet yolladığını tespit etmişler, duruma el koymuşlar, Salim Efendinin dükkânını üç gün süreyle kapatmışlar ve hakkında tahkikat yapılmak üzere evrakını Cumhuriyet Savcılığına sevk etmişlerdir. Böylece peksimetleri ne Aysel’le abisi İlhan, ne de teyze kızları İclâl yiyebilmişlerdir. Fitnat hanım, çocuklardan

her birine beşer adet düşeceğini, ablasıyla eniştesinin de tadabileceklerini hesaplamıştı.

Ankara Palas salonlarında FRED GARDEN ORKESTRASI, bütün *varyete programının iştirakiyle ve tam Avrupaî bir atmosfer* içinde sunduğu akşam yemeklerine müşterilerini çağdırmaktan gurur duymaktadır. Yemek fiyatı, *meşrubat hariç*, adam başına *peşinen beş* liradır.

Bir otobüs yolsuzluğundan söz edilmektedir.

Cumhuriyet gazetesinde Nadir Nadi, *Noel*'in kanlı bir savaş içinde geçmesinin hüznü altında “İsa'nın Gözyaşları” başlıklı makalesini yazmıştır. (89-90)

Kurtuluş Savaşı'nda savaşı, Cumhuriyet rejimiyle ilgili somut bir sorunu olmayan Salim Efendi, kendisine yabancı gelen bürokratların tavırları nedeniyle giderek sistemin dışına atılmış insanlardan biridir ve “muhtekirlik” yaftası yiyerek yaşadığı haksızlık onu doğup büyüdüğü topraklardan da koparır. Bu gelişme, Aysel için yeni ve zor bir dönemin başlangıcı olur. Okula gitmek için nehre atlayarak yaşamına son vermeyi göze alan Aysel, belki ailesinin de Ankara'da olması sayesinde sonradan liseye gitmeyi de başarır. Gazete haberinden alınan bilginin Salim Efendi'nin ve Aysel'in yaşamındaki etkilerinin karşılığı dikkat çekicidir. Aysel, bir yanda, Cumhuriyet devriminin, sorumluluklarla doğan kuşağının bir üyesi iken diğer yanda, geleneksel değerlerini koruyan bir taşra ailesinin, en fazla ortaokula kadar okuma hakkına sahip, her an evlendirilmeye hazır kızıdır. Onun bu, ikili karşıtlık üzerine kurulu kimliği, aynı anda farklı iki yaşamı sürdürmek zorunda kalmasına yol açar.

Otel odasında, geçmişe yönelik sorgulamasının ardında yatan geçmiş ise, bu karşıtlıkların ağırlığıyla yaşanan kriz an'ına taşınır. Hilmi Yavuz, “Ölmeye Yatmak ve



Kadının Özgürlüğü” adlı yazısında, romanın bu ikililik fikri ışığında okunabileceğini belirtir: “Batıcı Cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denebilir” (156). Bu ikili düzenin eşzamanlı varlığı, bir aile içinde kuşak farkından çok daha köklü bir kopuş yaratır.

Gazete haberlerinin kişilerin yaşamlarına doğrudan etkisinin, meydana gelen olaylar dışında, Cumhuriyet ideolojisinin dayatılmasında da pay sahibi oluşu, romanın ideolojik eleştirisinin önemli bir parçasıdır. Ellen Ervin “Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu” başlıklı makalesinde, daha önce belirttiğim gibi, bu anlatısal özelliğe değinir ve gerçekleşmekte olan olayların, karakterlerce gazetede okunuyormuşçasına sunulmasının “tarihselliği” güçlendirdiğini ve seçilen konulara göre karakterlerin yaratımına katkıda bulunduğunu belirtir (133). Bunun en belirgin örneği, bütünüyle Cumhuriyete adanmış bir ülkücü olan Dünder öğretmendir. Dünder öğretmenin, bir kasabada, soyutlanmış bir biçimde yaşadığı için, Cumhuriyet ideolojisiyle tek bağlantı noktası olan Ulus gazetesinin yarattığı etki, amacın gerçekleştiğinin göstergesidir: “Dünder öğretmen bunları gecikmeli gelen Ulus gazetelerinden öğreniyordu. O kadar çok Ulus okumuştı ki artık, kömür alabilmek için yarım teneke gazyasını komşusuna satan çerçi Zeynel’i gururla yeni savcıya teslim etmişti” (137).

Bu karmaşık gelişmelerin ve tikel öyküler üzerine düşen tarihselliğin gölgelerinin, birer belge görünümüyle yansıtılması, sadece geçmişin yeniden kurulması için bir araç olmakla kalmaz, bir “eşzamanlı gerçeklikler” fikrinin de anlatıda yer bulmasını sağlar. Bu eşzamanlı gerçeklikler, farklı çevrelerde yaşayan okul

arkadaşlarının, farklı büyüme çizgileri bağlamında, anlatılan ya da kendi ağızlarından aktarılan öyküleriyle, çoksesliliğe dönüşür. Sibel Irzık, *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar* adlı çalışmada yer alan “Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite” adlı makale/konuşmasında bu çoksesliliğin Susan ’ın tanımıyla, aslında bir “söylemsel otorite” altında silikleştirilen ve kendi varlığının temsili olamayan bir “çok ses” olduğunu belirtir (47). Irzık, Lanser’in “söylemsel otorite” kavramının tanımını şöyle aktarır: “Bir yapıt, yazar, anlatıcı, karakter ya da metin pratiğinin kendine atfettiği ya da onlara atfedilen düşünsel güvenilirlik, ideolojik geçerlilik ve estetik değer” (47). Irzık’a göre, Aysel’in birinci tekil anlatısı, kendisine özgü ve inandırıcı bir söylem içerirken “romanda yine birinci tekil şahıs anlatımları olan ama hiçbir biçimde Aysel’in iç konuşmalarına benzer bir söylemsel otorite kazanamayan başka örnekler de vardır” (47). Buna karşın, Lanser’in, “söylemsel otorite”nin her şekilde, karşılıklı bir etkileşimden oluştuğunu belirttiğini hatırlamamız gerekmektedir. Lanser *Fictions of Authority* (Otoritenin Kurgusal Metinleri) adlı çalışmasında, bu, etkileşime dayanan otorite ilişkisinin ancak, kesin çizgilerle belirlenmiş bir topluluğa atıfla yaratılabileceğini ifade eder (7). Buna göre, Ağaoğlu’nun oluşturduğu söylemsel otorite çizgisinin de belli bir dönemin toplumsal yapısına, daha doğru bir ifadeyle, belli bir topluluğa göre şekillendiğini, bir çoksesliliğe sahip olduğunu söylerken Lanser’in söylemsel otorite tanımlamasıyla çelişmediğimizi görebiliriz.

Sibel Irzık, Ağaoğlu’nun “böylesi bir otorite oluşturmak ya da bazı karakterlerden bunu esirgemek için metninde çok ilginç stratejiler” kullandığını belirtir ve şimdiye kadar örneklerini verdiği anlatı biçimlerini üç başlık altında toplar: “belgesel metinler”, “karakterlere kuşbakışı bakan ve onların deneyimlerini onların bilinçleri dışındaki bir bakış açısından aktaran anlatıcının sesi”, “hem mektup, günlük,

diyalog parçaları, alıntılanmış iç konuşma gibi birinci şahıs anlatıları [...] hem de tek tek karakterler üzerinde odaklaşan, örneğin aktarılmış iç konuşmalar yoluyla karakterlerin kendi sesleriyle kaynaşan bir üçüncü şahıs anlatısı”. Irzık, üçüncü kategoriye karakter merkezli anlatı olarak niteler (48). Buradaki temel tez, romanda bu söylemlerin sunuluş biçiminin, otoritelerini ellerinden aldığı ve böylece Aysel’in konumunun ayrıcalık kazandığıdır (48-49). Aşağıda anlatılarını inceleyeceğimiz karakterlerin Sibel Irzık’ın yaptığı yoruma uygun biçimde söylemsel bir baskı altında oldukları, Aysel’in öncelikle olumlanan, fakat aynı zamanda içtenliğe sahip gösterilen söyleminin diğer söylemler üzerinde egemenlik kurduğu görülecektir.

Aydın’ın ilkokulu bitirdiği zaman tutmaya başladığı günlük, taşradan İstanbul’a gelen, Galatasaray’da okumaya başlayan ve başarıyı, kendini kabul ettirmeyi ilke edinen Aydın’ın büyüme izleği niteliğindedir. Günlükte, okulda yaşadığı uyum sorunu, Fransızca öğrenmek ve bunu Fransız kültürüne dahil olmak gibi yorumlamak eğilimi ağırlıklı yer alır. Bunun yanında, *Ulus* gazetesinde, nesnel bir bilgi yığını olarak bulunan İkinci Dünya Savaşı’nın Aydın’ın günlüğüne yansıyış biçimi, salt bir çocuğun gözünde yansımalar olmaktan çıkarak ülkedeki genel “komünizm karşıtlığı”nı, konuşulmayan yasak alanları, politik tartışmalara kapalılığı yansıtır. Aydın’ın ilkokuldan itibaren ilgi duyduğu Aysel hakkında düştüğü notlar ise, Cumhuriyet ideolojisinin sözde eşit haklar sunduğu, toplumsal alanda bir arada bulunmasını zorunladığı kadın ve erkek arasındaki katı ayrımları, taşra ve kent yaşam tarzları arasındaki uçurumları sergiler.

Aydın’ın günlüğüne düştüğü notlarda naif bir biçimde yansıttığı politik kapalılık ve kadın erkek arasındaki ayırım fikri, Aysel’in içinde bulunduğu kriz an’ında, topyekûn bir dönemin, bir ideolojinin sorgulaması hâline gelir. Geçmişle şimdi arasında varolan mesafenin getirdiği yeni ve sağlam bakış açısı, sona ermiş gibi görünen bir dönemin

şimdi-zamanda bütün kesinliği ile yeniden kurulmasına yol açar. Aysel'in deneyiminde yoğunlaşan Cumhuriyet ideolojisinin izlekleri, birey'in geçmişi şimdiye taşıyan “yapılmışlığı” içinde, şimdi'nin kurucusu olarak belirir.

Ah benim Dünder öğretmenim! Ah benim gazetelerim, liselerim, kaymakamlarım, babalarım, ağabeylerim, kâh Alman, kâh Amerikan kılıklı askerlerim, çocuk yüzlü halkevlerim, ‘ Bir Türk bir dünyaya bedel’ lerim, marşlarım, heykellerim, Alman yengelerim ve ‘ Tout va très bien Madame la Marquise’ şarkılarım! Havada uçuşan her şeyden biraz. Ve savaş bitmiştir ey şen arkadaş! Büyük zaferin gününü terennüm edelim... Bu muymuş yurdunu sevmek? Yurdunu budununu özünden çok sevmek? Sevmek...

Sevmek, bilmektir. En iyi öğrendiğim şeyse ‘ vecize’ söylemek.

(267-68)

Aysel'in sorguladığı bu “ezber” inançlar ve değerler sistemi, üzerine bir neslin yaşamının kurulduğu ideolojik güdümün işlevsiz tortusunu imler. Aysel, özgürlük savaşını verirken, kariyerini bir akademisyen olarak geliştirirken, hattâ özel yaşamında, hep bu değerler sisteminin bir taşıyıcı öznesi olduğunu hissederek sadece kendisine ait olmayan bir hayatı yaşadığını düşünmüştür. İçinde bulunduğu kriz an'ında, anıları yoluyla beliren geçmiş imgesini dolduran da bu sorumluluk hissi ve adanmışlıktır. Onunla birlikte ilkokuldan mezun olan diğer öğrencilerin yaşamlarının belirleyicisi de yine sorumlu tutuldukları “ülkü”ye adanmışlıklarıdır. Toplumsal, siyasal ve kültürel koşulların farklı noktalarında duran çocukların her birinin deneyimleri farklı sonuçlar doğursa da, Cumhuriyet projesinin geçirdiği değişimlerin izlerinin bu insanlarda yansıdığı ve Ağaoğlu'nun eşzamanlı anlatımının bu farklılığı vurguladığı görülür.

Ağaoğlu, karakterlerin öykülerini aktarırken kullandığı farklı biçimsel tarzlardan, bu eşzamanlılığın doğurabileceği homojenliği kırmak için de yararlanır ve farklılıkları vurgulayacak söylemleri bir araya getirir. Genç kızların yaşadıkları büyük farklılaşmayı yansıtabilmek için Aysel'in Semiha ve ortaokul arkadaşı Behire ile mektuplaşmalarını vermeyi seçen yazar, Atatürk'ün kadını toplumun aktif bir öznesi olarak görme isteğinin, pratikte gerçekleşmesi olanaksız bir amaç olduğunu gözler önüne serer. Çimen Günay, “*Ölmeye Yatmak*’ta Cinsellik ve Olmayan Trajedi” adlı yazısında, erkekler arasında açık biçimde tanımlanan ideolojik zıtlıkların, kadınlar için geçerli olmadığını, “romanın kadın kişileri[nin], birbirlerinden ‘politik yönelim’leri ile değil, kadının toplumdaki konumunu belirleyen geleneksel görüşe olan yakınlık veya uzaklıklarıyla ayrıl”dıklarını belirtir (<<http://www.bianet.org>>). **Aysel, okula devam etmek için şehre** geldikten sonra kasabada kalan Semiha, birkaç yıl içinde evlenerek Aysel'in hayatından kopar. Ortaokulda Aysel'in yakın arkadaşı olan Behire ise, lise öğrenimini parasız sürdürebilmek için devam ettiği hemşirelik okulunda, ağır bir anti-komünist ideolojinin etkisinde kalarak ve muhafazakar değerleri benimseyerek Aysel'i hayatından uzaklaştırır. Her iki kadının da, yaşamlarının geri kalanında etkin bireyler olarak toplumsal alanda yer almayacakları, dar aile çevresinin dışına çıkamayacakları açıktır. Öte yandan, Aysel'in okul arkadaşlarından biri olan Sevil, İstanbul'da Alman yengesinin temsil ettiği, güzel giysiler, şık ve Avrupaî bir yaşam biçiminden ibaret, içi boş Batılılık anlayışını özümser.

Ağaoğlu'nun, üst-anlatıcı yoluyla, romanın en ironik üslûp özellikleriyle anlattığı iki karakter, Aysel'in birlikte olduğu öğrencisi Engin ve ağabeyi İlhan'dır. Engin'in daha bir bebekken ailesinin bulunduğu ilçenin “iş bitirici” kaymakamı tarafından evlatlık olarak verilmek istenmesi, sürdürdüğü fakirlik içinde geçen, zorlu yaşamıyla

tezat oluşturacak niteliktedir. Engin, annesinin çabası sayesinde evlatlık verilmekten kurtulmuş ama bu kez de hayatı boyunca yoksulluk içinde ırpınmıştır. Bu nedenle, öğrenimini sürdürse de, sürekli çalışmak zorunda olduğu için, aynı zamanda işçi sınıfına mensuptur. Engin’in yoksulluğu nedeniyle yaşadığı mahrumiyet, Aysel’in bir kadın olduğu için ailesiyle birlikteyken yaşadığı baskılarla ve Cumhuriyet ideolojisinin sırtında hissettiği sorumluluk yükleriyle bir anlamda bütünleşir. Engin bu ortaklığı yaşanmamış bir çocukluğa bağlar: “‘Benim gibi siz de çocukluğunuzu yaşamamışsınız galiba hocam?’ Bir cümle. Bu cümle gepgeniş yayılıyor. İsmet İnönü’nün evinin karşısındaki çamların beyazlığını örtüyor. Her yeri, her şeyi kaplıyor...” (333-4) Aysel’in hatırlayışında canlanan bu cümle ile, Engin’in birlikte olma teklifini onaylayıp onunla yatarken hissettikleri arasındaki uyumazlık dikkat çekicidir. Aysel birlikte olurlarken Engin’e sunduğu şefkatle onu bir anlamda çocuğu yerine koyar. Yazar, bu cümle ile birlikte oluş an’ında Aysel’in aklından geçenler arasında, vurgu btnlğ sağlayarak bir anlam öbeği yaratır.

Aysel’in ağabeyi olan İlhan ve etkisinde kaldığı Turancı hareket ise, daha kalın çizgilerle ve alaycı bir tavırla, bütünüyle anlamsız, şiddete ve akılsızlığa dayalı bir güç gösterisi olarak betimlenir. İlhan, eylemleri için bir araya getirdiği ortaokul çocukları ile birlikte eylem yerlerinde püskürtülüp çeşitli şiddet gösterilerine katılırken annesi ve kardeşini baskı altında tutarken neyi amaçladığını bilmeyen bir kişi olarak betimlenir. İlhan’ın “eylem” hazırlığının ironik anlatımı, duygularla eylemin karşıtlığının verilmesi, zaaflarının vurgulanması dikkat çekicidir. Burada, kişisel söylemi aktaracak bir yola, bir özel dile başvurulmaması, klasik ykleme yoluna gidilmesi de anlamlıdır. Bu, İlhan’ın, sahici, dürüst bir dili olmadığı gerçeğini vurgular. İlhan’ın söylemsel bir bağımsızlık kazanmamasının arkasında, yazarın bu ideolojiye yönelik kesin eleştiri ve yargılarının

yattığı görülür. Öte yandan, İlhan'ın öyküsünün kimi yerde kesiştiği diğer karakterlerden biri olan Ali'nin de kendi söylemine sahip olmadığı hâlde, nasıl anlatıldığına bakmak, yine, yazarın yarattığı çokseslilikte hep bir ağızdan yükselen ayrı seslere izin vermek yerine bu seslerin bir kompozisyonunu yarattığı, söylemsel otoritesini etkin biçimde kullandığını görmemize olanak sunar.

Cumhuriyet projesinin asgari öğretisiyle belli bir yaşa gelmiş olan yeni ve Cumhuriyetin taşıyıcısı olan neslin, herhangi bir ideoloji karşısında ne denli zayıf ve bilinçsiz olduğu, Ankara'da tek başına yaşayan Ali'nin görüştüğü az insandan biri olan İlhan'ın yanında duydukları ve solcu aydınlardan dinledikleri bağlamında ortaya çıkar:

“Türklüğümüzü hiçe sayanlara, şanlı ırkımızın değerini bilmeyenlere aman vermesin o da...” Sonra birden Ali'ye dönüyor: “Gözünü aç, gözünü! Bu memlekete her felâket Moskoftan gelmiştir. Haberin olsun haa!..” diyor.

Ali ne diyeceğini, ne düşüneceğini şaşırılmıştı. Her şeyden ne denli habersiz olduğunu anlıyordu. Akşam lokantada tanıdığı yüzleri anımsadı yeniden. Onlar da büyüklerimizden yakınıyorlardı. Onlar da onurlu bir ulus olamamaktan söz ediyorlardı. Ama onlarla İlhan'ın yöneticileri beğenmemesi arasında büyük bir ayrılık vardı. Neydi bu ayrılık acaba? Nerden geliyordu? Lokantadakilerin konuşmalarını, duruşlarını, şakalarını, tartışmalarını yüreğinde bir sıcaklıkla düşünüyor Ali. Onlar şiirler okuyorlardı, ondan mı acaba? İlhan'ın şimdi bir yumruk sallayıp, bir haykırpı, bir ağlayıp, bir nutuk çeker gibi konuşması ise Ali'ye hem biraz ürkeklik, hem de için için bir gülme duygusu veriyordu. (156)

Ali, *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'den sonra en olumlu çizilen karakteridir. Fakir bir köy çocuğu olan Ali, Dünder öğretmen tarafından, kendisine ihtiyacı olan annesi ve kardeşini terk ederek Ankara'ya gönderilir, köyün ileri gelenlerinden Şakir Ağa'nın Ulus'taki otelinde temizlikçi olarak çalışıp bir yandan teknik liseyi bitirir. Ali, yalnızlığı ve yönsüzlüğü içinde, diğer karakterlerden daha açık bir "Cumhuriyet kuşağı temsilcisi" olarak görülebilir. Ankara'nın sokaklarında dolaşırken karşısına çıkan "Tarihi yapan el seni de yaptı!" buyruğu ve hatırlatması da en çok onun için geçerlidir:

Ali'nin burun kanatlarına bazen bir çorbanın buram buram tüten kokusu çarpıyor. Hevesleniyor. Ama orada, aşevinin önünde öyle, çinko ya da bakır taslarını uzatarak duran kalabalığı Türklüğün yüzkarasıymış gibi görüyor. Hevesini içinden de, burnundan da kovuyor. Türk, hem bu denli yüceyken, hem nasıl bu denli küçülmüş olabiliyor; buna akıl erdiremiyor. Orada aş dağıtımı yapanların insanları itip kakmaları, söyledikleri sözler de sıcak çorbanın çekiciliğini silip süpürmeye yardımcı oluyor. Ve Ali kendini daha yüce şeyler düşünmeye zorluyor. Hemen de önüne ilk çıkan güzel sözlere sarılıyor:

*Tarihi Yeniden Yapan El Seni De Yapıyor. Ne Mutlu Sana!*

Ne mutlu bize! Ne mutlu bize!..

Adımlarını bir sağ, bir sol hızlı hızlı atarak ve içinden bu sözleri marşa dönüştürerek yürüyordu Ali. (100)

Ali'nin öyküsü de Aysel dışındaki bütün karakterler gibi lise sonrasında kesildiği için, Ali'nin gelişim çizgisini izlemek mümkün olmaz. Fakat, bu noktaya kadar, Namık, Hasip ya da Ertürk gibi belli ideolojik güdümler ya da inanç sistemleri, belki en azından yükselme hırslarının etkisinde kalmayan tek karakterin Ali olduğunu söyleyebiliriz. Ali



de en az Aysel kadar, geleneksel yaşayışla Cumhuriyet projesinin gerekleri arasında sıkışıp kalmışlığı temsil eden bir nitelik taşımaktadır. Ailesini tek başına köyde bırakıp Ankara'ya gelen Ali'nin zorluklar içinde, yoksullukla geçen yıllarında peşinde olduğu, ne zenginlik ne de başka bir çıkar yoludur. Onu diğer karakterlerden ayıran da bu saf adanmışlık, “tarihin gerçek eseri” olma duygusudur. Ağaoğlu'nun Ali'ye söylemsel bir bağımsızlık tanımaması da ironik biçimde, yine bu gerçekle ilişkili görünüyor.

*Ölmeye Yatmak*, öykünün merkezinde yer alan Aysel karakterinin, verili olan ve kendisinin de yaşamının tamamında saygıyla üstlendiği sorumluluklarına, Cumhuriyet projesinin hem ürünü hem de taşıyıcısı olma yükümlülüğüne karşı girdiği sorgulamayı ve kopuş an'ını konu alırken Ağaoğlu'nun kullandığı anlatım teknikleri öyküye uygun bir atmosfer yaratmak için uygun malzemeler sunar. Öncelikle, mektup gibi en özelden, gazete haberleri gibi en genel söylem biçimlerinin, yaşam öykülerinin aktarıcısı ya da kurucusu olma işleviyle kullanılması, karakterlerin cinsiyetlerini, yakınlıklarını ve en önemlisi Cumhuriyet projesiyle ilişkilerini sunmak için organik bir bütünlük oluşturur. Ağaoğlu'nun, Sibel Irzık'ın belirlemesiyle, belli bir “söylem otoritesi” kurarak, Cumhuriyetin “ürünü ve taşıyıcısı” olmak üzere varolmuş addedilen insanların gelişim çizgilerini, Aysel karakterini merkeze alarak anlatması ise, bir toplumsal panorama yaratmak ve 1968'in getirdiği kökten değişikliği yorumlamak için etkili bir yöntem sağlamıştır. Ortaya çıkan çoksesli anlatı ve yoğunlaştırılmış zaman kurgusu da, Ağaoğlu'nun vurguladığı yorumlama ihtiyacına hizmet etmiştir.

## 2. *Bir Düğün Gecesi*'nde “Karılan Harca” Karışanlar

*Bir Düğün Gecesi* hakkında öncelikle Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği* adlı romanındaki sözlerine kulak vermek, bu romanın *Ölmeye Yatmak*'la bütünleşen sorunsalını anlamak için faydalı olacaktır:

‘*Bir Düğün Gecesi*’, ilk kez 1979 yılının Şubat ayında, öteki kitaplarım gibi yine Remzi Kitabevi’nce yayımlandı. Hemen hemen altı yıl süren bir çalışmadan sonra, gerek özel yaşamım, gerekse ülkedeki genel çalkalanmaların sınırlarını zorlaya zorlaya işte, yazmayı o kadar istediğim, “*Ölmeye Yatmak*”ın bir süreci olan bu romanı bitirebilmişim. Roman, 12 Mart’ın bir düğün gecesinde, Ankara’nın Anadolu Kulübü’nde, Türk toplumunda İttihat-ı Terakkî’den buyana, para iktidarıyla asker-sivil bürokratın elele, sevgisiz, coşkusuz bir koalisyon halinde, ama koalisyon halinde yürüdüğünü önesürüyor, bu türden bir birlikteliğin bireylere yansıyışını, farklı bir seçenek düşünülmeden, o karanlık yaşamların, o dumanlı gecelerin, o parçalanıp parçalanıp zamkla tutturulmuş kimliklerin, o silah seslerinin son bulmayacağını söylemeyi amaçlıyordu. Yeni bir insan isteniyorsa, yeni seçenekler aranmalıydı. İlk romanımda aynı görüşü daha sınırlı biçimde dile getirmiştim. Cumhuriyetin iki kültür arasında asılı bıraktığı insana gözümü dikmişim, ama rap rap sesleri, izcilik müsamereleri eksik değildi. (207)

Anlatı zamanı 26 Kasım 1972’dir. Aysel’in kocası Ömer’in anlatıcı konumunda bulunduğu, Aysel’in kardeşi Tezel’in, yeğeni Ayşen’in, ağabeyi İlhan’ın, İlhan’ın eşi Müjgân’ın, annesi Fitnat Hanım’ın, Ayşen’in evlendiği Ercan adlı gencin amcası olan Ertürk’ün, onun eşi Gönül’ün, Ömer’in eski öğrencisi Tuncer’in iç konuşmaları, bilinç

akışları, hattâ günlüklerini bir araya getiren çoksesli bir anlatıdır. Romanın sonlarına doğru, giderek çığrından çıkan, hız kazanan düğün, “asker-burjuva” yaklaşması gibi, o döneme kadar normalin dışında kabul edilen ilişkilerin yaşandığı, toplumsal bir karnaval/düzen yıkımı hâlini almaktadır. Ömer’in gözlemlerinden oluşan üç-dört saatlik anlatı zamanına karşın, karakterlerin iç monologları, anlatılan zamanı, belirsiz bir süreçte genişletir. Karakterlerin monologları bir yandan kendi kimliklerine yönelik bir sorgulama, öte yandan birbirlerinin yaşamlarına dair birer eleştiridir. Ağaoğlu, bu romanda, genellikle kalın çizgilerle bırakılan ve edebî olarak birer “tip” olarak kalmaya mahkum kimlikleri yakından inceleyerek, derinlik kazandırarak birer edebî karaktere dönüştürmüştür.

Karakterlerin asker, liberal girişimci, sanatçı, akademisyen ve farklı sınıflara mensup devrimci gençlerden seçilmelerine karşın, bu kişiler, salt politik bir yerginin ya da toplumsal bir tablonun araçları olarak yansıtılmazlar. İçinde bulundukları koşullarla yoğrulan kimlikleri, kendileri ya da diğer düğün mensupları tarafından, daha çok, psikolojik bir yansıma odaklanılarak ele alınır. Ortaya çıkan çoksesliliğin ve kimlik sorunsalının inceleniş biçiminin, kullanılan anlatım teknikleriyle yakından ilgili olduğu görülmektedir. Romanda, pek çok etmenin bir araya gelerek oluşturduğu kimliklerin, toplumun çoksesliliğini yansıttığı ve reddedilen ya da desteklenen bu yapının aslında bireysel tavırlarla yakından ilişkili olduğu gösterilmektedir. Romanın bu tezini yansıtan ana öge, kullanılan anlatım teknikleri olmaktadır. Karakterlerin bilinç akışları ve bu kişileri dışarıdan yorumlayan Ömer’in ifadeleri, bir araya gelen farklı anlatıların örtüştüğü ve zıtlığı noktalar ile hem psikolojik çözümlemede bir zenginlik, hem de romanda bir çokseslilik yaratmaktadır.

Bu romanın anlatısal özelliklerinin incelenmesi açısından iki yazı önemli ölçüde bilgi sunmaktadır. Birincisi, Nilüfer Kuruyazıcı'nın *Yazko Edebiyat* dergisinin Ocak 1981 sayısında yayımlanan “Anlatı Tekniği Açısından *Bir Düşün Gecesi*” adlı makalesidir. Ele almaya uygun ikinci örnek, Berna Moran'ın *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış II* adlı çalışmasına aldığı “*Bir Düşün Gecesi*” adlı yazısıdır.

Berna Moran, *Bir Düşün Gecesi*'nin, 1980 öncesi 12 Mart toplumcu gerçekçi romanları ile “gerçekçi romandan modernist romana kayması sebebiyle”(34) 1980 sonrası, biçim sorunlarının öne çıktığı romanlar arasında yer alan bir geçiş dönemi romanı olduğunu belirtir (33). Moran, romanın, politikadan uzaklaşmış ve hayal kırıklığına uğramış burjuva aydının içine düştüğü bunalımı yansıttığı için 1980 sonrası depolitize romana geçişin öncüsü olduğunu da ekler (34). Roman, Moran'a göre tarzı bakımından, birden çok şekilde nitelenebilir: “*Bir Düşün Gecesi* 1970'li yıllardaki Türk toplumunun genel bir tablosunu sunan, o dönemi ilerici ve gerici tipleri ile yansıtan ve bundan ötürü bir yönüyle panoramik bir roman. Ama aynı zamanda birkaç aydının birey olarak iç dünyalarında yaşadıkları sarsıntının anlamını irdeleyen ve bundan ötürü başka bir yönüyle de dramatik bir roman” (34). Romanın bu çok farklı niteliklerini ortaya çıkarmak için ele alınması gereken önemli bir unsur anlatı teknikleridir.

Nilüfer Kuruyazıcı, anlatı tekniği ile ilgili ilk notları, romanın on iki ana ve on iki ara bölümden oluştuğunu belirterek verir. Ana bölümler numara ile işaretlenmişken geriye kalan bölümler, içeriği özetleyen birer başlıkla sunulmuştur. Romanın önemli bir özelliği bütün alt bölümlerin birinci tekil ağızdan yazılmış olmasıdır (94). Romanda, Ömer'in ağızdan yazılmış on iki bölümün dışında, Tezel'in ve Ayşen'in üç, Tuncer'in, İlhan'm, Müjgân'ın, Nuriş Hanım'm, Fitnat Hanım'm birer iç konuşma tekniğiyle yazılmış bölümleri yer alır. Aysel'in ilkokulu birlikte bitirdiği ve *Ölmeye Yatmak*'ta

zihinsel olarak köretilişi ve kişiliksizleştirilişi askerî okulla ilgili çarpıcı bir bölümde anlatılan Ertürk'ün buradaki sesi, Ömer ağzından uydurulduğu sonradan anlaşılan bir günlük parçasıdır.

Ömer'in ağzından yazılmış olan kısımlar, düğünün romanda yansıdığı tek noktadır. Ömer, düğüne ve diğer karakterlerin davranışlarının algılanışına açılan bir pencere işlevi görür. Kuruyazıcı, anlatının birinci tekil ağızdan, Ömer tarafından yapılmasının, iç konuşmanın akışı içinde “algı alanı” ile “bilinç alanı” arasındaki sınırları kaldırdığını ve Ömer'in bilinç alanının bütünüyle öne çıktığını belirtir (94). Kuruyazıcı, Ömer'in dış gerçekliği algılayıp yansıtmamasının yanında, aklından geçen düşünceleri ikiye ayırmıştır: “1. Yakın ya da uzak geçmiş anımsamalar; 2. Şimdi ile ilgili düşünceler” (95). Ömer'in bütünlüklü biçimde sunulan anıları, Aysel'in düğüne katılmayacağını açıkladığı zaman yaptıkları tartışmada odaklanmaktadır. Daha gerilerdeki düşüncelerinin nereye kadar uzandığı belli olmaz. Okul hayatı, yurt dışında aldığı eğitim, kendi ailesiyle anıları, kız kardeşini hatırlatan bir anı, zaman dizimi açısından kurallı değildir. Üstelik, bütünlük içinde, açık bir dille de anlatılmaz.

Ömer'in şimdi'yi yorumlayan düşünceleri ise, algı alanına giren düğün eyleminin ayrıntılarına ilişkin gözlemleridir. Düğün sahiplerinin ve davetlilerin kayıtsızlığına duyduğu hayret ve öfke, Ayşen'in kendisine duyduğu aşka karşılık verip vermediğini anlama çabası ve Tezel'e dair düşünceleri, algısından yansıyan dış gerçeklikle bir arada verilir. Tezel'in davranışlarını yorumlarken içinden onunla ilgili, diyalog yapısında yorumlar yapması, dış gerçeklik ve bilinç düzlemi arasında çizilmesi beklenen sınırları muğlaklaştıran bir başka noktadır.

Tutup Tezel'in yeniden ve çok fazla titremeye başlayan elini  
öpüyorum. Bunu neden yaptığımı bilmiyorum.

“Şimdi bu eli ne yapayım Ömer? Naftalinleyip anılarımın arasına mı katayım? Bak, şurdan bir içki kapıp gelmezsen, öyle yapacağım.

Büyük profesörümüz, çok duygulandığı bir an’da, tutup şu elimi derin bir saygıyla öpüverdi, diye yıllar boyu anlatıp gezeceğim. Beni önemsemi biliyor musunuz, önemsemi beni, diye övünüp duracağım...”

“Seni severim Tezel, bilirsin”.

“Yok, sen yalnız Aysel’i, bir de, hangi adreste oturduğunu pek bilmediğin halkını seversin”. (190)

Berna Moran, Ağaoğlu’nun kullandığı anlatım tekniğini, Dorrit Cohn’un yaptığı tanımını esas alarak “bağımsız iç konuşma yöntemi” (autonomous monologue) olarak niteler (37). Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Şeffaf Zihinler) adlı çalışmasında, “bağımsız iç konuşma yöntemi”ni bir sahne tekniği olarak tartışırken zamanın geçişinin bu tarz bir anlatımda verilmediğini, görmezden gelindiğini, konuşmacının konuşma süresinin tek zaman bağlamına dönüştüğünü belirtir (220). Oysa Berna Moran, Ağaoğlu’nun, bu tekniğin sınırları içinde kalmaktan çok, pek çok noktasını değişikliğe uğrattığını, yer yer gevşettiği konusunda ısrar eder. Ömer’in bir sunucu gibi, söz alacak olan karaktere yönelmesi, anlatıcı yerine geçtiğini vurgulayacak biçimde “yazarlık”la ilgili yorumlarda bulunması ve yazarlığa soyunduğunu söylemesi (128), hattâ Moran’ın iç konuşma tekniğinin ihlâli olarak yorumladığı, “Albay Ertürk’ün Hatıra Defterinden Notlar” başlıklı bir günlük anlatısını aklında kurması “iç konuşma” tekniğinin, farklı açılardan genişletilmiş birer versiyonunu sunar. Bunun yanında, yukarıda bahsettiğim, Ömer’in Tezel’le kurduğu, bilinci ve dışsallığı birbirine karıştıran diyaloglar, neredeyse tüm karakterler için geçerlidir. Berna Moran, Fitnat hanım’ın ölmüş kocasıyla, albay Ertürk’ün karısı Gönül Hanım’ın bir komşusuyla, Tuncer’in ve Ayşen’in Ömer’le,

ayrıca Ayşen’in hapisteki arkadaşı Gül’le iç konuşmasının bir parçası olarak hayal ettiği diyalogları buna örnek gösteriyor (39).

Romanda önemli bir yeri olan “şimdi ve geçmiş”, “dış gerçeklik ve bilinç alanı” ayrımları, anlatının içeriği ile birleştiğinde önemli bir işlev kazanır. İç konuşma tekniğinin farklı biçimde ele alınmasını ve değişime uğratılmasını gerekli kılan, yapılan konuşmaların uzun bir zaman dilimini kapsaması, derin iç hesaplaşmaları ya da kendini aklama çabalarını içermesidir. Romanda yaratılmak istenen “panoramik” tablo ile, karakterlerin psikolojik derinliklerinin bir arada verilmesi çabası da yine biçimsel arayışları gerekli kılmıştır. Buna bağlı olarak dilin kullanımı da bilinç akışına uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Nilüfer Kuruyazıcı, Berna Moran’dan farklı olarak, tekniği “iç konuşma” yerine “bilinç akışı”na yakın gördüğü için, dilin bilinç akışı tekniğinde olması gerektiği gibi parçalı bir yapıda kullanılmasına dikkat çekmektedir (96). Kuruyazıcı, bu parçalılığın, zamanın verilmesinde, geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayrılmaz biçimde sunulmasında da etkili olduğunu belirtir.

Romanda anlatılan dış gerçeklik düğün salonu ve düğün töreni olmasına karşın, anlatıcıların her biri, iç konuşmalarında zamanın ileri-geri hareketini sağlar; aktardıkları olaylar, bazı noktalarda birbirini aydınlatarak bir bütünlük oluşturacak nitelik kazanır. Kuruyazıcı, geçmiş’in dış gerçeklikle aynı biçimde, anlatıcının düşünceleri kanalıyla yansıdığını, bir başka deyişle “anlatıcının bilincinde oluştuğunu” belirtiyor. Bu nedenle, Kuruyazıcı’ya göre, Frank Staenzel’in kullandığı anlamıyla “zamanın sıfır noktası” olarak nitelediği düğün töreninden geriye giden hatırlamalar, dışsal algının yani şimdinin, geçmişle eşit biçimde bilinçte yer almasına, aralarındaki sınıır kesinleşmemesine neden olur (97). Hem algıyla hatırlama, hem de kişilerin aktardıkları, aynı anda birbirini bütünleyen bir yapıya bürünmektedir. Kuruyazıcı, bu parçalılığın

anlatı süresini uzattığını belirtir. Bu nedenle romanda, öykülenen zamanın anlatı zamanını aştığı görülür (98). Kuruyazıcı öykülenen zamanın, anlatı zamanına göre uzun olmasını şöyle açıklar: “Dış eylem, kişilerin bilinci yoluyla okura yansıdığına ve düşünce alanı dış gerçeklikten çok daha hızlı çalıştığına göre, anlatı süresinin [öykülenen sürenin anlatı süresini] aşması doğaldır” (98). *Ölmeye Yatmak*, anlatı süresinin öyküleme süresine göre çok uzun olduğu bir roman tarzının örneği olarak belirirken *Bir Düşün Gecesi*’nde aynı orantısızlık bu kez belirsiz bir zaman dilimi için geçerlidir.

Zamansal parçalılığın öncelik-sonralık sıralamasını kırmasına benzer biçimde, yan yana yer alan bütün söylemlerde ortaya çıkan aktarımlar da tek başlarına eksik kalacak, birbirini gerektirecek biçimde düzenlenmiştir. Burada, *Ölmeye Yatmak*’la *Bir Düşün Gecesi*’nin süreklilik içinde olduğu bir noktayı daha görebiliriz. Bu uygulama, romanın içeriği ve biçimi arasında sağlanmak istenen örtüşmenin gereksinimidir. Tarihsel art-alanın romanın yapısında kurucu bir öge olmasını amaçlayan Ağaoğlu, romanı, Moran’ın deyimiyle, panoramik bir yapıda kurarken bütün karakterlerin belirli bir kesimi, bir ideolojiyi ya da ideolojisizliği temsil etmesini uygun görmüştür. Bu nedenle, *Ölmeye Yatmak*’takine benzer bir çoksesliliği yaratmaya özen göstermiştir. Bu kez otuz yıllık bir zaman dilimi içinde, aynı ideolojinin ürünü olması hedeflenen insanların farklı deneyimleri bağlamında değişimini değil, bu kez, tüm toplumu derinden etkileyen askerî darbenin yarattığı travmayı yaşayan ya da buna duyarsız kalan insanların, aynı gerçeklik etrafındaki farklı konumlanışları öne çıkar. Burada belirginleşen, tek bir zamansal noktadan hareket eden ve sadece bu düşün gecesinde değil, farklı sebeplerle hayatları kesişen insanların yarattığı çoksesli anlatıdır.



Ağaoğlu, gerçekten çoksesliliği amaçlıyor mu yoksa bütün bu geniş alanın ardında bir eleştiri odağı mı var? Yazar, *Ölmeye Yatmak*'ta kurduğu çok sesli anlatının özünde, Cumhuriyet projesinin yarattığı dogmatik yapının, kendi çöküşünü içinde barındırdığına ilişkin bir eleştiri sunmaktadır. *Bir Düşün Gecesi*'nde ise, 1968 yılının umut veren devrimci gençlerinin, amaçladıkları değişimi gerçekleştirmekten ne denli uzak, varolan sisteme alternatif üretemeyen, dogmatik bir zihinsel durumu sürdürdüklerini ve bu nedenle, kendilerini ve toplumu özgürlüğe kavuşturacak hamleyi başaramadıklarını göstermek ister.

Ağaoğlu'nun kullandığı tekniğin, ilişkileri kopmuş ve kamplara ayrılmış bir toplumda görünmez duvarları sağlamlaştıran iletişimsizliği yansıtmak konusundaki tutarlılığı, ele aldığı konuyu tek bir bakış açısından işlemeyi seçmemesiyle yakından ilgilidir. Berna Moran, Ağaoğlu'nun burjuva sınıfını ve askerleri tipleştirerek, kaba çizgilerle yansıttığından söz etse de (41), Nilüfer Kuruyazıcı, merkezdeki devrimcilerin ve aydınların yanında, diğer karakterlerin sesine de yer verilmesinin romanı, sadece “egemen sınıfın eleştirisi” olmaktan kurtardığını belirtiyor (100). Karakterlerin bağımsız iç konuşmalarındaki söylemlerine odaklanıldığında Kuruyazıcı'nın yaklaşımının, yazarın amacını daha iyi yansıttığı anlaşıyor. Damadın annesi ve bir general eşi olan Nuriş Hanım'ın sadece o “mutlu” gecede değil, hiçbir zaman ihtiyaç duyduğu huzuru bulamadığını anlatan şu sözleri, “diğer tarafa” kulak verildiğini göstermek için örnek olabilir: “Kabul günlerimde herkes sanır ki, dünyanın en yüksek, en rahat kadınıyım. General karısıyım. Sanırlar ki, İran'da verdikleri şu yüzük, bu küpe, bütün bunlar saadetimidir benim. Bu brokarlar, o kadife koltuklar, gümüş takımlarımız o davetli gittiğimiz yerden bana zorla aldıkları, bütün bunlar bana yetmektedir sanki. Hepsi

kıskanç gözlerini dikip dururlar her şeyime, her şeyimi günülerler. Gelsinler, bir de içimi sorsunlar...” (183)

Kuruyazıcı, romanda iki tipte insanın temsil edildiğini söyler. Bunlar, 1970-72 yıllarının devrimci gençleri ve kentsoylularla yüksek rütbeli subay aileleridir (99). Berna Moran, romandaki tipleri “ilericiler” ve “gericiler” olarak daha basit çizgilerle tanımlar (40). Romanda dış gerçekliğin Ömer’in gözünden aktarılması, önceleri, onun söyleminin ve yargılarının geçerli kabul edildiği izlenimi yaratsa da, yazarın bunu tersi bir işlevle kullandığı anlaşılır. Diğer karakterlerin iç konuşmaları, Ömer’in yargılarını desteklemek yerine, görülenle gerçekliğin birbirine uymadığına ilişkin dramatik bir tablo yaratır. Moran’a göre, romanın çok sesliliğinin yarattığı en önemli etkilerden biri, görünüş ve gerçeklik arasındaki farklılık kadar, “iletişimsizlik” olgusudur (45). Bir anlamda, iletişimsizliğin yol açtığı bir ikiliğin varlığından da söz etmek gerekmektedir. İç konuşmaların hemen hepsinde yer aldığından söz ettiğim diyalogların, yan yana duran insanlar arasında değil de kişilerin içinde geçmesi, bu iletişim zorluğunun yarattığı önyargıları ve yanlış anlamaları pekiştirmek için güçlü bir araç olmuştur.

İletişimsizliğin en fazla yaraladığı ve birbirinden kopardığı karakterler ise, aydınlar ve devrimcilerdir. Ömer, darbe öncesi öğrencileri tarafından düzenin bir temsilcisi olarak görülürken darbe döneminde hapse girip beklenenden önce çıktığı için karısı Aysel tarafından bile şüpheyle karşılanan solcu bir bilim adamıdır. Hayatını bilimsel araştırmalara ve ülkenin ekonomik gelişimi için mücadeleye adanmış, öğrencilerine saygı duyan ve işini severek yapan bir öğretmen olarak, gördüğü muamele nedeniyle hayata ilişkin bütün umutlarını ve yaşam sebebini yitirmiş görünmektedir: “Bilim fazla, yaşama eksik olunca, ya yaşama küskünleşir insan, ya bilim içinde

hödükleşir. Bende şimdi ikisi de var. En yakın bilimci dostlarımın hödüklüklerinden küskün, küskünleştikçe de hödük bir Ömer oldum son aylar...” (91).

Tezel, 1970’lerin Türkiye’inde örneği sık görülmeyen “özgür” bir kadındır. Aysel’in, kendi yaşadığı zorlukları yaşamasını istemediği kardeşi, İstanbul’da akademide resim eğitimi almış, yetenekli bir sanatçıdır. İçinde bulunduğu ortam içinde, daha çok eyleme dönük bir solcu olmuş, toplumun koşullarını yeterince analiz edemeyen, çözüm üretmeyen hareketin içinde bir süre yer aldıktan sonra inancını yitirmiştir. Bu arada iki evlilik yapar ve bir çocuğu olur. Evlendiği erkeklerin ikisi de kendilerini devrimci olarak niteleseler de yaşam biçimleri ve ahlâk anlayışları bir çürüyüş içindedir. Bir gün, sergisini ziyaret eden iki devrimci genç tarafından, resimlerinde işçilere yer vermediği gerekçesiyle gördüğü aşağılama, yaşamında büyük bir kırılmaya ve Tezel’in bütünüyle yalnızlaşmasına, kendisini alkolizme terk etmesine yol açar. Çevresindeki her şeye alayla ve nihilist bir açıdan bakan Tezel, yine de acısını kendisinden gizlemeyi ve sorgulamaktan vazgeçmeyi başaramaz:

Ama şuramda bir bulantı. Gitmiyor, geçmiyor. İnsanlar arasında durmadan mikrop gibi yayılan bir hastalığın bulantısı bu. Kuşku ve güvensizlik. Bunları böyle böyle düşünmek zorunda kalışım... Yoklaya yoklaya yaklaşmak herkese. Şu anlamda ya da bu anlamda... Adımları hesaplı atmak. Yüreklere hesaplı açmak. Açık olamamak. Her gün biraz daha kapanmak. Her gün biraz daha köstebekleşmek, tilkileşmek, böcekleşmek... (70)

Ayşen, Aysel’in ağabeyi İlhan’ın kızıdır. Ailesinin değerleriyle yetiştiği halde, hep biraz uzaktan seyrettiği halasının ve onun eşi Ömer’in yaşamına saygı duyar. Üniversiteye girdikten sonra ise, devrimci gençlerin hareketi içinde yer almak ister, fakat

sınıfsal konumu yüzünden sürekli dışlanır. Arkadaşları tarafından sürekli “diğer” taraftan olarak nitelenir ve her hareketi eleştirilir. Kendi içinde büyük bir savaş verse de, gözüaltına alındığı zaman, babasının girişimleriyle bütün arkadaşlarından önce salıverilmesi, devrimcilerle arasındaki ipleri koparır. Büyük bir yalnızlığa sürüklenen Ayşen, onların bu katı tutumlarına tepki olarak general Hayrettin’in oğlu Ercan’la evlenmeyi kabul eder. Yine de, düğün boyunca yaşadığı süreci tartışmaktan kendisini alıkoyamaz:

Pastam dokuz katlı.

Pastamız yani. Çünkü artık nikâhlandım. Artık böylece “biz” oldum. “Ben” demeyi unutmayacak mıydık? “Ben” yok “biz” var: Pis burjuva kızı! Unutamaz mısın ikide bir ‘ben’ demeyi? Unuttum işte Gül. Söze sıkı sık ‘Çocuklar be...’ diye başladığım için, beni sürekli böyle azarlayıp durmuş olan bütün eski arkadaşlarıma selam söyle. “Ayşen ‘biz’ olmuş” de. Babandan haberi alınca.

[...]

Oldum Gül. Artık hiç “Çocuklar ben...” demiyeceğim. Hep biz: Bizim arabamız, bizim buzdolabımız, bizim salonumuz, bizimmaunlarımız, bizim şeyimiz... şeyimiz bizim... yatak odamız... Bizim yatak çarşaflarımız... Bizim yastıklarımız... -Bir yastıkta kocayın, dedi hacıbabanın karısı-, bizim yorganlarımız, bizim terliklerimiz, bizim çamaşırlarımız, bizim pijamalarımız ve geceliklerimiz... Bizim gecelerimiz... Gecelerimiz bizim... Bizim sevgisizliklerimiz... Bizim sevgisizliklerimiz... (219-20)

Berna Moran, Ağaoğlu'nun gerçek amacının Ömer, Tezel ve Ayşen'in psikolojik durumlarını yansıtarak kimlik sorununa eğilmek ve devrimci gençlerin temel değerlere karşı takındıkları yanlış tutumu eleştirmeyi amaçladığını belirtir (41). Moran'a göre, Ağaoğlu, bu üç karakterin profilinde üç temel ilkeyi sembolleştirir: Ömer "bilgiyi", Tezel "güzelliği", Ayşen ise "sevgiyi" temsil eder. Üçü de devrimci gençlerin yanlış tutumlarından aldıkları darbeler sonucu yaşam amaçlarını, inançlarını yitirmişlerdir. Ağaoğlu'nun, bu üç karakterin karşısına yerleştirdiği devrimci gençlerden biri olan Tuncer ise, işçi sınıfına mensup, üniversitede devrimci grubun lideri konumunda bulunmuş bir gençtir. Ayşen'in kolejden bir arkadaşı olan, milletvekili kızı Yıldız'a âşık olduktan sonra, içinde bulunduğu hareketten kopan Tuncer, şimdi karısıyla birlikte yurtdışında akademik çalışmalarına devam etmektedir. Bir devrimci lider olarak arkadaşlarını dersleri boykot etmeye çağıran, düzenin okullarında verilen eğitime karşı gelen Tuncer'in aşkı bulduğunda ülkülerinden kolaylıkla vazgeçmesi gibi, aynı grupta yer alan ve çok sert bir solcu militan olan Zehra'nın, özel yaşamındaki birtakım darbeler sonucu mücadelede sivrilmesi de, bu gençlerin aslında köksüz bir başkaldırı içinde bulunduklarının ve yarattıkları hareketin herhangi bir çözüm üretme gücüne sahip olamayacağının göstergeleri olarak sunulur. Ağaoğlu, metnin bütününe yaydığı parça parça bilgilerle, devrimci gençlerin giriştikleri işin köksüzlüğünü dramatik bir etki yaratarak eleştirir.

Metnin parçalı yapısı, bilgiyi karakterlerin iç konuşmalarıyla, birbirlerini tamamlayarak sunuşu, anlatısal olarak *Bir Düşün Gecesi*'nin en önemli özelliklerinden biridir. Çünkü bu noktada, okuyucunun dikkati ve okuma üretkenliği devreye girmektedir. Jale Parla "Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*" başlıklı makalesinde *Bir Düşün Gecesi*'nin bu anlatısal özelliğini yorumlar: "İç

monologlar bir bulmacanın parçaları gibi bir araya gelerek okuru anlatının mesajının duygusal olarak da entelektüel olarak da tek bütünleyicisi durumuna sokar” (307). *Bir Düşün Gecesi*’nde kullanılan iç konuşmaya dayalı anlatı tekniğinin hem biçimsel hem de içeriğe dayalı işlevlere sahip kılınması, olumsuz bir anlam yüklenmiş olsa da, çokseslilik taşıması, Adalet Ağaoğlu’nun vermek istediği mesajın açık seçik olmasını yine de engellemez. Dönemin politik ve toplumsal karmaşasının ve krizlerinin kişiler üzerindeki yansımalarının, Berna Moran’ın belirttiği şekilde kabul edersek “sevgi, bilgi ve güzellik” temaları bağlamında eleştirisi olarak yorumlanmaya açık olan roman diğer yandan, çok farklı kişilerin kesişen yaşamlarına karşın birbirlerine ulaşmayan ve aslında benzeşmeyen, özgün seslerinin oluşturduğu bir kompozisyonudur.

### 3. *Hayır*’da “Yeni İnsan”ın Çağrısı

“Girme yumuşak gevşek şu mübarek geceye  
Başkaldır, başkaldır sönen ışığa...” (122)

Gürsel Aytaç, “Çağdaş Türk Edebiyatında Bir ‘Zaman Romanı’: Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu*” adlı makalesinde, modern romana içkin özelliklerden biri olarak, gerçeklik yerine olabilirliklerin geçmesini gösterir ve Robert Musil’in *Aufsaetze zur Literatur* adlı çalışmasından, yazarın, “olasılık duygusu”na (Möglichkeitssinn) dayalı edebiyat anlayışına ilişkin şu sözlerini aktarır: “[O]labilen her şeyi düşünmek ve (gerçek) olan şeyi olmayandan daha önemli saymamak yeteneği” (87). Aytaç, modern romanda, “olay zinciri”, “sürükleyicilik” ve “gerçeklik” yitimine paralel olarak “olasılık” kavramına eklenen diğer nitelikliği de “zaman ve mekân”ın farklı sunuluşu olarak açıklıyor. Aytaç, fizikte ortaya atılan “görecelik” ilkesinin, insanlığın zihinsel koşulu üzerinde yaptığı kökten dönüştürücü etki sonucu, edebiyatta da “nesnel dünyayı,

zaman ve ânı algılayışta nesnel bir kesinlik” olmaması fikrinin yerleşmesine yol açtığını belirtiyor (87-88).

*Hayır*, bu zaman ve mekân anlayışının, kesinliklerden olasılıklara geçişin, Türk edebiyatındaki en yetkin örneklerinden biridir. Öykü, Aysel'in Ömer'den boşandıktan sonra yerleştiği İstanbul'da, 1980'lerde, kesin olarak belirtilmeyen bir tarihte kurgulanmıştır. Anlatı zamanı, “Özerk Milli Kültür Kurumu”nun Aysel'e, yurtdışında ödüllendirilmiş bir çalışmasından dolayı, plaket sunacağı günle sınırlıdır. Günün sabah bölümü, Aysel'in tek başına yaşadığı evde geçmişe ve geleceğe yönelik düşünceleri ekseninde anlatılmaktadır. Günün öğleden sonra ve akşam arasındaki kısmı ise, Aysel'in eski öğrencisi Engin'in hatırlayışları ve aynı gün içinde yaşadığı olayların anlatımıyla geçer. Engin siyasi sığınmacı olarak İsveç'e gitmiş ve burada Aysel'in yardımıyla bir yaşlılar evinde çalışmaya başlamıştır. Burada tanıştığı bir doktorun daveti üzerine gittiği akıl hastalıkları kliniğinde, sınıf arkadaşı Cemal'le karşılaşır. Cemal, 1960'ların sonunda, politik mücadeleye muhalif olmuş, muhbirlik yapmış ve hattâ Aysel'le Engin'in ilişkisini bildirerek Aysel'in okuldaki görevinden uzaklaştırılmasına yol açmıştır. Hem bu karşılaşma hem de geriye dönüşlerle verilen, Aysel'le son görüşmesinin muhasebesi, Engin'in kimliğini sorguladığı bir iç hesaplaşmaya dönüşür. Günün son bölümü ise, plaket törenine gelmeyen Aysel'i evinde aramaya giden yazar dostunun, kendisini, Aysel'le ilişkisini, aydın kimliğini ve intiharı sorguladığı bölümdür.

Ağaoğlu *Hayır*'da, diğer romanlarda ağırlığı hissedilen politik vurguyu kaldırarak devrimci mücadelenin sona erdiği 1980'lerin varoluş koşullarına ve farklı ülkelerden bireylerin bakış açılarına yer vermiş, yeni dünya düzeninin koşulları hakkında daha geniş bir çerçeve çizmiştir. Romanın merkezindeki tema ise sunulan yaşam biçimlerine ve dayatmalara nasıl ve ne biçimde "hayır" denilebileceğidir.

Aysel'in yaptığı araştırmada ele aldığı sanatçılar, tarihin farklı dönemlerinde yaşamış ve yaşamlarına bir başkaldırı aracı olarak intiharla son vermişlerdir. Bu açıdan bakıldığında romanın ana temasının zamansal bir sınıra sahip olmadığı görülebilir. Aynı biçimde, Aysel'in tüm olumsuzlukların ardında duran Yenins'e yani yeni insana ve geleceğe doğru yönelişinin mitik bir biçimde anlatılması da zamansal sınırların özellikle silinmek istendiğini göstermektedir. Bu romanın, diğerlerine göre daha yoğun bir düşünsel arkaplana sahip olduğu, Aysel'in "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" adlı çalışmasından aktarılan bölümler olarak sunulan parçaların, anlatıyı düşünsel açıdan desteklediği görülmektedir.

Ağaoğlu bu romanında 1980'lerin politik anlamda eylemsiz koşullarına yenik düşen Engin, içine kapanmış ve işlevsizleşmiş bir aydın olan "Yazar" ve mücadelesini sürdürmeye kararlı olan Aysel açısından geçmişin, bugünün ve daha çok geleceğin incelemesini yapar. Karakterlerin kimliğini tamamlayan bilinç akışları, mektuplar, gazete haberleri, Aysel'in araştırmasının parçaları, "Yazar"ın sanrıları ya da intihar düşlemleri, romanda ele alınan konuyu pekiştiren anlatısal özelliklerdir. Ayrıca, her karakterin anlatısının birbirinden bütünüyle ayrılması, fakat öykülerin ve aktarılan bilgilerin birbirini tamamlaması, bu romanın diğerlerine benzeyen kurgusal niteliklerindendir. Bu kurgunun, anlatılan dönem hakkında sunulan "yalnızlaşma" yargısını destekleyen önemli bir teknik seçim olduğu da görülmektedir.

*Hayır*'da sonuç ve çözüm yolları büyük ölçüde kapanmış ve umut edilecek pek az şey kalmıştır. *Bir Düğün Gecesi*'nin 12 Mart sonrası travmasının üstüne gelen 12 Eylül darbesinin ardından toplumsal baskı sürmektedir. Fakat Ağaoğlu bu kez, önemsizleşmenin, kültürel gerilemenin, toplumsal çirkinleşmenin altını çizer. İnsanların faşizmi içselleştirdikleri, sindirdikleri bir toplumsal durum yaşanmaya başlamıştır.



Yazar, bu koşulları sergilemek için, *Ölmeye Yatmak*'ta ya da *Bir Düşün Gecesi*'nde olmadığı kadar sokaktan manzaraların aktarıldığı bir anlatı kurmayı seçmiştir. *Ölmeye Yatmak*'ta kişisel büyüme ve dönüşüm öyküleriyle toplumun farklı kesimlerini temsil eden Cumhuriyetin ilk kuşaklarının ürünü olan insan kalabalığının, bir toplumu değil, “yığını” andıran çirkinliğini sergiler. *Bir Düşün Gecesi*'ndeki ikiyüzlü “bir aradalığın” beslediği sinik ve değerlerini yitirmiş kitle, yalnızlaşan Aysel'in gözüne iyice çirkin görünmeye başlamıştır. Aysel, geçen zaman içinde yaptığı sorgulamalar yoluyla olduğu kadar, üniversite, gençlik, evlilik gibi zırhlarını kaybettikçe de toplumun gerçek değişimi ve yeni yüzüyle karşı karşıya kalmıştır.

*Hayır*'a gelindiğinde ise, umudun tükendiği, aydınların yargılanmaktan çok kurban olarak görüldüğü bir söylem hâkimdir. Ağaoğlu, aydınların toplum gözünde değerlerinin tamamen kaybolduğu, bütünüyle yalnızlaştıkları bir dönemi anlattığını vurgular. Füsün Akatlı *Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir* adlı çalışmasında yer alan “*Hayır*” başlıklı yazısında Ağaoğlu'nun sunduğu resmi şöyle yorumlar: “Baskı ve yılgıyla koşut bir değerler sarsıntısı, yeni yetişen kuşaklar için çorak ve yoz bir tinsel dünya, önceki kuşaklar içinse, iletişimsizlik doğurmuştur. Manzara, ‘kişi’ olmanın tehdit edildiği bir oramın manzarasıdır” (29). Fakir bir mahallede yaşayan ve çevredeki insanlar tarafından en kötü biçimlerde aşağılanan yazara ilişkin anekdot (118), Ağaoğlu'nun bu tezini dramatik ve vurucu bir biçimde vermek istediğinin kanıtıdır. Aysel'in sokakta polisler ve insanlar tarafından taciz edildiğini hatırlaması (80), mağazada satıcı genç kadınlar tarafından aşağılandığını kurgulaması (50-51), ya da yeni taşındığı İstanbul'da fiziksel olarak da büyük zorluklar içinde yaşamak zorunda bırakılmış olması bu dramatik vurgunun bir parçasıdır. Aydınların toplumsal sınırlara

itildiği bir sistemde, aradıkları başkaldırı için intihardan başka bir seçenekleri olmadığı da ima edilir gibidir.

Öte yandan, Ağaoğlu'nun dönemin toplumsal değer kaybını merkeze koymakla yetinmediğinin, sorgulayışını daha geniş bir zamana ve insanlık olgusuna taşıdığının kanıtı da yine aydınlardır. Aysel'in araştırma konusu olan aydınların neredeyse hiçbiri Türk değildir. Ağaoğlu, aydının yalnızlaşmasının bütün toplumlarda görülen bir olgu olduğunu, toplumu sorgulamanın kişiyi uçlara ittiğini de öne sürer. Murat Gökdemir, *Yeni Düşün* dergisinin Ocak 1988 sayısında yayımlanan yazısında, *Hayır*'ın üçlemedeki konumunu şöyle yorumlar:

*Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düşün Gecesi* için temel olan Türkiye gerçekliği, *Hayır*'da evrensel bir boyut kazanıyor. Bu roman için belirlenen zaman her ne kadar Türkiye'nin 1980 sonrası olsa da “Nükleer çağın değerleri” çerçevesi içinde genel olarak tarih ve Batılı aydının konumunu irdeleyen ilginç koşutluklar kuruluyor. Böylece ülke gerçekliği içinde yer aldığı dünya gerçekliğine göre konumlandırılıyor. (Aktaran Kabacalı 37)

*Ölmeye Yatmak*'taki intihar izleğinin *Hayır*'da yeniden ortaya çıkması arasındaki tematik sürekliliğin düşünsel olarak varolup olmadığı, anlatılar arasındaki gelişim çizgisinin tespiti açısından önem taşır. Jale Parla, “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*” adlı makalesinde, *Ölmeye Yatmak*'taki intihar kararını ve ardından bu çabanın sona erdirilişini şöyle yorumlar: “Ölmeye yattığı zaman bile düşüncelerini günlük görev ve sorumluluklarından kurtaramayan Aysel, kendiyi hesaplaşması sonucunda intiharın özgürleştirici bir edim olmadığına karar verir ve krizlerle geçecek bir yaşamı yüklenmeye hazır olarak otel odasını terk eder” (307).

*Hayır*, yukarıda söz ettiğim “kurban” olma duygusuna itilmiş Aysel’in hayatta en çok değer verdiği insanlardan uzak düştüğü, yaptığı çalışmaların ve araştırmaların toplum gözünde işlevsizliğini ve anlamsızlığını kabul etmek zorunda kaldığı ve yaşayış, anlayış bakımından toplumun bütünüyle dışına itilmekte olduğu dönemi konu alır. “Ah hep o bankalarda beklemekten, şu şımarığın ‘yürüüü’ demesinden falan oldu. Gül goncalı çoraplarıma gülüp duruyorlar, gülsünler. Ne bilecekler sandıkta beklemiş özlemlerin karlı ve pis bir güne yiğitçe karşı durduğunu? Hayatın şiiri...” (118)

Aysel, öncelikle Ankara’dan İstanbul’a taşınmış, yeni ve karmaşık kentin düzenine alışamamıştır. Kocası Ömer, *Bir Düğün Gecesi*’nde gelin olarak gördüğümüz Ayşen’le birlikte olmuş ve onunla evlenerek yeni bir hayat kurmuştur. Engin siyasetçi olarak İsveç’e yerleşmiştir. Kardeşi Tezel, *Bir Düğün Gecesi*’nin sonunda kendi kendisine yakaladığı umudun peşinden gidip yeni bir hayata başlamış İspanya’ya yerleşmiştir. Aysel, çevresindeki herkesi, aldıkları bu kararlarda destekler. Ömer’le Ayşen’in nikahının tek davetlisi olarak şahitlik yapar, Engin’in bir yaşlılar yurdunda iş bulmasını sağlar.

Aysel’in bir kişi olarak kendi kendisine yeterli olmayı, bağımsız kimliğini korumayı öncelikli görmesi, bir anlamda kendi çevresi içinde de yalnızlaşmasına yol açar. Bu yalnızlaşmanın romanın bütün karakterleri için geçerli olduğundan yukarıda söz etmiştim. İsveç’te yaşayan Engin, iyi bilmediği bir dille, bir kültürle uyum sağlamak için sınırlı bir çaba harcarken karşı taraftan da, daha çok, yabancılığını vurgulayan bir tavır görür. İçinde bulunduğu oluşum da ulusal sınırların dışına çıkan bir sivil toplum örgütüdür. Bu topraklardaki yalnızlaşma, yazar tarafından, Engin’in doktor Bernt ile yaptığı konuşmalarda, coğrafi konumu aşan, yaşanan dönemin bütününe kapsayan bir durum olarak verilir. Aysel’in yazar arkadaşının yalnızlığı ise trajik bir niteliktedir.

Yazarlık koşulu olarak sunduğu ve çevresine kabul ettirdiği yalnız hayatı içinde sıkılan yazarın, güvensizlikleri, yetersizlik hissi, kendisini yalnızlığa mahkum etmesine yol açmıştır. Ağaoğlu, yine çoksesli bir anlatı kurarken bu kez, yükselen sesler toplumsal bir temsil niteliği taşımaktan uzak, diğer romanlara göre çok daha bireysel bir bakış açısına sahiptir.

Bu bireysel bakış açısının romanın anlatı teknikleri ile ilişkisi, daha doğrusu romanın kurgusu ve zamanın kullanımının diğer romanlarda olduğu gibi *Hayır*'da da içeriği “kuran” bir nitelikte olduğu görülmektedir. Bu kez, anlatı tekniklerinden çok, zaman kurgusunun öne çıktığı, iç konuşmalar dahilinde yansıyan geçmişin, çağrışımlar yoluyla bağlanan anıların ve kurulan bağlantılarla şimdi-zaman'a taşınan, yeniden kurulan ve şimdiki an'ı kuran geçmiş an'ın tipikleştiği anlatı tekniğinin yanında bu kez, “yalnızlığı” vurgulayacak bir “çok katmanlı zaman” kurgusunun tercih edildiği görülür. Semih Gümüş *Başkaldırı ve Roman*'da, *Hayır*'ın zaman kurgusunu şöyle tanımlar: “Geriye dönüşler, ileriye atlamalar, tasarlanmış olanlar, yaşananlar, düşlenenler, aslında yaşanmamış olanlar... Bütün bunlar, denebilirse sarmal/örül bir kurgu içinde ve çok başarılı bir biçimde kullanılan çeşitli yapımbiçimleriyle, anlatıyı, sözcüğün tam anlamıyla, dokurlar” (157).

Anlatıları birinci ağızdan aktarılan üç karakter, Aysel, Engin ve Yazar, diğer romanlarda olduğu gibi yaşamlarında bir kriz an'ındadırlar. Aysel, *Hayatı Savunma Biçimleri ve Hayatı Savunma Bilinci* başlıklı araştırmasının yurtdışında ödüllendirilmesinden sonra ülkenin bürokratik ve akademik çevreleri tarafından tekrar keşfedilerek, kovulduğu kurumlar ve kendisini aşağılayan kişiler tarafından kutlanmak istenmektedir. Kendisi için düzenlenen bir plaket törenine davet edilmiştir.

Engin, çalıştığı yaşlılar yurdunun yakınındaki bir sığınma evinde kalan Cemal’le karşılaşır. Cemal, Engin’in aktif bir örgütlü olduğu dönemde, sağcılar arasında yer alan, Engin ve arkadaşları tarafından dışlanan ve kişisel hıncını, Aysel’le Engin’in ilişkisini teşhir ederek dışa vuran bir gençtir. Yıllar sonra İsveç’e gönderilip bir akıl hastanesine düşen Cemal, Ağaoğlu’nun önceki döneme yönelik eleştirilerinin bir uzantısını sergiler. Engin ve Cemal, farklı yollarla ve ölçülerde de olsa bir dönemin artıkları olarak başka bir ülkede varolmak ya da olamamak noktasında kalmışlardır. Bir “vatansever” olan Cemal’in ülkesinden uzaklaştırılmak konusunda yaşadığı hezeyanın boyutlarını tahmin etmek güç değildir. Onlardan başka, Aysel’in, annesi Tülin Hanım’la konuştuğu Can’ın, intihar girişiminde bulunması da yaşanan toplumsal travmanın yarattığı bozgunun bir başka görüntüsüdür.

Aysel’in arkadaşı olan yazar ise, yaşamını tek başına sürdüren, içine kapalı, değerlerini korumaya çalışan bir aydındır. Öyküsü aktarılan diğer yazar gibi, sokaklarda çocukların ve mahalleli kadınların aşağılamasına maruz kalmamak bile onun için korunaklı bir alanda bulunmak anlamına gelir. Hayatı korkular ve güvensizlikler üzerine kuruludur. “Gece” başlıklı bölümde anlatılan intihar tasarımları, yazarın Aysel’de gözlemlediği intihar eğiliminin yansıması değil, kendi yaşam anlayışının dışavurumudur. Bu bölümde gerçekleşmemiş bir eylem olarak kalan intihar, içerik bakımından Aysel’in çalışmasını ve romanın genel düzenini desteklese de, asıl olarak, gerçeklik ve kurgu arasındaki “yerine geçebilirlik” fikrini vurgular.

*Bir Düşün Gecesi*’nin en önemli izleklerinden biri olarak kabul edebileceğimiz “görünüş ve gerçeklik” arasındaki fark düşüncesi yerini, *Hayır*’da, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların hiç de keskin olmadığı ya da çoklu bir gerçeklik olasılığının varlığı düşüncelerine bırakmıştır. Semih Gümüş *Başkaldırı ve Roman* başlıklı çalışmasında

*Hayır*'ın zaman yapısının, içeriğinin de öne geçen bir nitelikte olduğunu iddia eder: “Kurulan bu kez zaman değil, bütün örgenleriyle romanın yazınsal yapısıdır: Zaman, kurulan değil, kurucudur; gerçektir, yaşanandır, kurmacanın kendisidir; neredeyse, kişilerden biri kadar derişik, devingen bir yazınsal örgendir” (185). Romanın zaman kurgusu da biçimde, geçmişle, şimdi ve hiç olmamış arasında hareket eden bir çoklu nitelikle kurulmuştur. Jale Parla, *Hayır*'ın zaman kurgusuyla ilgili şu önemli tespiti yapar:

*Hayır*'ın anlatı zamanı, diğer iki romandan biraz daha uzundur.

Bir günü kapsar. Yalnız bu dairesel, başlangıç ânına geri dönen bir gündür. ayrıca, bu günün her ânı geçmişle yüklü olduğu kadar geleceğe de açılımlıdır. Romanda zamanın kurgulanışı şimdi/geçmiş/gelecek'i senkronik biçimde temsile ulaşma çabalarını yansıtır ve Ağaoğlu'nun sıkça uyguladığı zaman biçemlerinin en karmaşık olanıdır. (308)

*Hayır*'ın zaman dizilimi, “Sabah”, “Öğleden Sonra”, Gece” ve “Öğlen” biçimindedir. Sibel Erol “Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar” adlı makalesinde, anlatı zamanının “ ‘sjuzet’ te düz çizginin takip etmediğini” söylerken “Öğlen” başlığının, “fabula”yı tamamlamak için bilinçli bir biçimde eksiltip yerine konduğunu ve en sonda da olsa verilerek “romanın bel kemiği” hâline getirildiğini belirtir (30). Bölümlerin “kronolojik çevrimsel kurgudan ibaret” olmadığını belirten Jale Parla, bütün bölümlerin kendi içinde farklı katmanlarla derinleştiğini ve diğerlerinin zaman katmanlarıyla örtüştüğünü belirtir (308).

Romanda katmanları derinleştiren ve gerçeklik ile kurgunun ve düşselin yan yana ya da birbirleri yerinde bulunabileceğini imleyen iki önemli figür vardır: Yenins ve Layana. Bu iki figür, Aysel'in bir konferans için gittiği İsveç'te kaldığı göl kenarında

ortaya çıkan ve kendi bağımsız öykülerini yaratan karakterlerdir. Layana, Aysel’in kaldığı dairenin üstünde oturan, ailesini yitirmiş, yalnızlığın yüküyle yaşamayı başaramayan genç bir kadındır. Bu kadın, sahip olduklarını yitirmenin acısına katlanmak için Aysel’den yardım ister: “Yalnız yaşamayı nasıl başarıyorsunuz, ne olur bana da öğretin” (90). Aysel’in *Hayır*’da yardımını esirgediği tek kişi olan ve bu reddedilişten sonra intihar eden Layana’nın, Aysel’in yalnızlıktan korkan, terk edilise katlanamayan zayıf yönünü simgelediği de söylenebilir. Onun yok olmasını isteyen ve buna izin veren Aysel, tavandaki tek bir noktada asılı duran çok sayıda “mikadan kuşu”, tavandaki noktaların yani olasılıkların çoğulluğuyla ilişkilendirir ve kendisini asarak intihar eden Layana’yı onlardan sadece birine tutunmayı seçen kişi olarak niteler.

Yenins, bütün eleştirmenlerin üzerinde birleştiği biçimiyle “yeni insan” ise, Aysel’in fiziksel yorgunluğu ve ölüme doğru ilerleyen yaşamına karşın, tutunacağı umudun, yeniden doğuşun görünümüdür. Yenins’in yolculuk teklifi, bulunulan noktadan uzaklaşma fikrini içerir. Aysel’in önce sevindiği bu fikir, sonradan pekçok soruyla gölgelenir. Aysel, Yenins’in neden kendisi gibi yaşlı ve yok oluşa yaklaşmış bir kişiyi seçtiğini bilmek ister: “ ‘Bu farklı geleceği geçip gitmekte olan biriyle mi kuracaksınız?’ ‘Bir geleceğim olacaksa, sizinle olacak’ ” (94). Bu noktada, Yenins’in basit bir intihar fikri olduğunu söylemek olanaklı görünmez. Jale Parla, Yenins için, “Mükemmeldir ama bir mit, dolayısıyla bir kaçıştır” diyerek Aysel’in bu mite sığınmadığını iddia eder (315). Parla’ya göre, Aysel, Yenins ve Layana’nın sunduğu ve zorladığı durumlardan kurtulamaz: “[Y]enins’in bu iyimser çağrısı, Layana’nın intiharının anımsanmasıyla kararır. Yenins kurtulussa, Layana kıyamettir; Yenins ölümsüz gençliğe kaçışsa, Layana yenilgi ve ölümdür. Ve roman kahramanı yaşamın iki ucu arasındaki kriz anlarında sıkışmış kalmıştır” (310).

İntihar, başkaldırmak değil boyun eğmek anlamına gelen Layana ile, kalmak yerine gitmeyi sunan Yenins, Aysel’i hareket olanağından yoksun bırakırlar. Bunu, Parla’nın, romanı yorumlarken merkeze koyduğu “muğlaklık” fikriyle birlikte ele alabiliriz. Yukarıda belirttiğim gibi, seçim yapamayacağı iki durum arasında kalan Aysel’in yaşamı da bilinci de olasılıkların sonsuzluğuna kapılıp gider. Parla’nın önemli belirlemesiyle, “geçmişin olasılıkları da en az geleceğinkiler kadar muğlaktır” (310).

Aysel’in geçmişe ilişkin hatırlayışlarını belirleyen, nesnelere dayalı çağrışımlar, anlatı zamanının tek bir an’da takılıp kalmasını, öykülenen zamanın bu an etrafında sarmallanmasını sağlar. Ağaoğlu, bu yolla, vazgeçiş ve mitsel bir gelecek fikrine kaçış arasında kalan Aysel’in içinde bulunduğu an’ın kendi başına bir anlamı olmadığını ortaya çıkarır. Parla, bunu “krizsizlik” olarak niteler: “Geleceğin geçmişin bir parçasına, kazanın sanrıya, yaşananın ânın geçmişin düş kırıklıklarına dönüşmesi, krize yer bırakmaz. Krizsizlik seçimsizlik, seçimsizlik de değişimsizlik demektir. Aysel için değişimin olmadığı yerde benlik de yoktur” (315). Aysel, elinden alınmış olan bütün seçimleri, kendisine seçim şansı vermeyen olayları ve kişileri birer birer kurgularken, bu kurguların sahip oldukları muğlaklık ve sonsuz olasılık fikri, verili yaşama bir başkaldırı niteliğine bürünür. Aysel, kurguladığı her durumda, içinde bulunduğu an’a yeni bir katman ekler. Zorunda bırakıldığı seçimsizlik ve yalnızlık içinde kendisine intiharı seçmediğine ilişkin bir yorum da bu nedenle isabetli olacaktır. İntihar bir ihtimaldir. Aysel’in öğrencisi Üner, bir an içinde intihar düşüncesine kapılarak pencereden atlar. Bu onun ihtimalidir. Bir “an” içinde var olan, yaşanan pek çok “son” ihtimalinden biri. Jale Parla, romanın son bölümünü de “olasılık” fikrinin ve kesinlikten uzak oluşun belirlediğini iddia eder: “Roman muğlak bir şekilde biter, en muğlak zaman diliminde, yani öğlen. Aysel Yenins’e olduğu kadar bütün anımsanmış geçmişe ve kurgulanmış



geleceğe ‘hayır’ der. Adalet Ağaoğlu, benim yorumuma göre *Hayır*’da mitik bir geleceğe sırtını döner, geçmişin acılarına ‘hayır’ der ve muğlak ânı kucaklar” (316).

Semih Gümüş, *Başkaldırı ve Roman* adlı çalışmasında, intiharin bir başkaldırı olarak en çok, “varoluşçuluk” açısından ele alınabileceğini belirtir ve varoluşçuluğun öngördüğü özgürleşmeyi yaşayan birey ile toplum arasında “derin bir çatışma”nın doğacağını söyler: “[Albert] Camus bu çatışmanın çözümü için ne intiharı önerir, ne de gelecek umudunu: İkisi de saçma ve insanın bireysel kimliğiyle uyumsuzdur.

Gelgelelim, bu uyumsuzluğu ve saçmayı yaşamak ve bu varoluş yönsemlerine can vermek de tek çıkış yoludur” (aktaran Gümüş 144). Bu fikrin devamı olarak, Gümüş, “aydının ölümü seçerek ölümsüzleşebil”eceğini, “mutlu ve özgür” olabileceğini söyler (144). Aysel ise, “gelecekte umut ve intihar” arasında sıkıştığı halde, bunlardan birini seçmek konusunda kolaycı davranmaz. Bir aydın olarak farkına vardığı değerler, “ölmeye yattığı” zaman farkına vardığı özgürlük ve birey olma fikriyle birlikte onu toplumun sınırlarından çok ilerilere taşımıştır. Fakat giderek, insanlık adına umudunu yitirdiği noktada, sıkışıp kaldığı ikililikte, toplumla uyumsuzluğunun, geçmişini ve olası yaşantısını ya da, yine de umut edebileceği değerleri kendisine sunabilecek geleceği aynı an’a taşır ve bu an içinde çoğaltmayı seçer. Bu davranışının, eyleme yönelmeyen, tersine, pasif bir tavra işaret eden niteliği, Aysel’in, fiziksel ve ruhsal yaşlılığı ile ilişkili olarak sunulur. Yine de, Aysel bütün yorgunluğuna karşın, şimdi-zaman’ı tek bir eylemle kısıtlamayı seçmeyecek kadar gücünü koruyabilmiştir.

Aysel’in, an’ı çok katmanlı bir yapıya bürüyen tavrının arkasında, sonsuz yaşam ve ölüm ihtimalinin yarattığı çoğulluk hissine inancı yatar. Kendisini herhangi bir eyleme açmadan önce, ya da açmaksızın içinde bulunduğu an’ı çoğaltan bakışı, an’ın kendisinin sahip olduğu kimliksizliği, Parla’nın deyimiyle “krizsizliği, seçeneksizliği ve

zamansızlığı” vurgular. Aysel’in bakışı, bu gerçeğe açık olduğu için, romanın son bölümü, yani “An”, bu fikrin açık bir biçimde dile getirildiği, muğlaklığın ve zamansal hareketliliğin son noktasına vardığı bir kurguya sahiptir. Romanın kurgusundaki zamansal hareket, gerçekte betimlenen ve vurgulanmak istenen bir zamansal çoğulluğa göndermede bulunurken bunun yanında vurgulanan fikir, olasılıkların sonsuzluğa dek çoğalttığı an’lardır:

Sandalda bir delik açabilir, onu usul usul batırabilirsin. Daha önce varolan yarığı tıkayabilirsin: Sandal durgun suda öylece duruyor. Sandal, suda ansızın yokoluyor. Sandal, dingin suda usul usul batıyor. Sandal sisi yarıyor, kararlılıkla, ardında şen gülüşler bırakarak yol alıyor. Dalgalar kuduruyor. Sandal, köpüren sulara batıp batıp çıkıyor; dalgalarla sürükleniyor; gelip kıyıya vuruyor: *Hayatın ve aşkın sandalı karaya çarptı.*

Hepsi de bir son görüntü. Ancak, kırılmış, kaygan zaman parçaları yanyana dizilebilir, üstüste yığılabilir, herbiri ötekinden çeşitli uzaklıklara konulabilir: Elde avuçta olmuş olanlar, elde avuçta olanlar, elde avuçta olacak olanlar... Dünler, bugünler, yarınlar... Mayıslar, Martlar, Eylüller; şubat, haziran aralık ve temmuzlar. Gündoğumları, günbatımları, acılar ve sevinçler, akşamlar, geceler ve yine sabahlar... Hepsi, hep birlikte durmadan yer değiştirmektedir. Yer zamanla, zaman yerle değişmekte.

Yakalandığı an’da başka bir şeye dönüşen ân, aynı nedenle sonsuz çözme, bir o kadar da birleştirme olanaklarıyla yüklüdür. (243-44)

*Hayır*’ın sonunun kesin bir uzlaşmaya bağlanmaması, Aysel’in hareketinin yukarıda alıntıladığım bu çoğul olanaklar arasında ne yöne olduğunun kesin biçimde

verilmemesinden kaynaklanır. Sibel Erol aynı makalede, Yenins’le Aysel’in siste  
ilerleyen bir sandalda göründükleri an’ın “kırık kaygan zaman parçalarından oluşmuş,  
görüldüğü an’da dağılabilir olan” bir görüntü olduğunu ve parçaların farklı  
dizilimlerinin bu görüntüyü başka sonların işareti yapmaya yarayacağını belirtir (23). Bu  
yargı, roman boyunca süren bütün anların kurgusunda kendisini belli etmektedir.  
Geçmiş ve geleceğe yönelen bakış, birbiriyle asla uyuşmayan ve örtüşmeyen sonsuz  
olasılıklarla yeniden ve farklı biçimlerde yüklenmeye açık tutulurlar ve varlığı  
yadsınmaz olan umutsuzluğun üstesinden gelinebilmesi için belki de tek tutunma  
noktasını sunarlar.

## İKİNCİ BÖLÜM

### KİMLİĞİN ÇOKKATMANLI YAPISI, TOPLUMU

#### YORUMLAYAN ÇOKSESİLİ ANLATI

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesini oluşturan *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düğün Gecesi* ve *Hayır* adlı romanları, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sini politik ve toplumsal tartışmaları, dönüşümleri açısından en iyi yansıtan eserler arasında yer alırlar. Ağaoğlu, bir roman stratejisi olarak, gündelik yaşamlarının dışında resmettiği karakterlerin kişisel deneyimlerine yönelen bakışlarını, sorgulama alanları genişledikçe toplumsal yapıya çevirirler. Ağaoğlu'nun bu tavrı, karakterlerinin kalın çizgilerle yaratılmış, ideolojik bir yaklaşımın sesini yansıtan araçlar olarak kalmaları tehdidini taşısa da, anlatısal tekniklerin başarılı kullanımı ve parçalı zaman kurgusunun sağladığı vurgulayıcı, zengin anlatı yapısı, tersine, her karakter için çokkatmanlı bir "kimlik" profilinin oluşmasını sağlar.

Elizabeth Langland, *Society in the Novel* (Romanda Toplum) adlı çalışmasında, bir edebiyat türü olarak romanın genelde, "hareket"i ve daha çok "büyüme"yi temel aldığını, bu büyüme sürecinin "masumiyetten deneyime, istikrarsızlıktan düzene" geçiş temasını işlediğini, ama her şekilde, karakterin "toplumla yüzleşmesi"ni öykülediğini belirtir (7). Langland'a göre, anlatının odağındaki karakter, romanın tematik ilerleyişini belirlemesine karşın, hareketleri, kendi ahlâkından çok toplumunkini ortaya çıkarır (7).

Langland, klasik roman geleneğinde, toplum ve karakter arasındaki gerilimin merkezde olması sebebiyle anlatıda önemli bir yer alan toplumun, yirminci yüzyıl romanında, değişen zihinsel koşullarla birlikte, biçimsel bir öğeye indirgendiğini ve merkezi niteliğini yitirdiğini belirtir. Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* adlı çalışmasında, Batı romanında, toplumsal yapıyı dışlayan, biçimsel arayışların öne çıktığı bu roman tarzının örneklerinin Türkiye’de ancak 1980’den sonra görüldüğünü belirtir (53). Bu örneklerin yine de sınırlı sayıda kalmış olması, Türkiye’nin siyasî ve toplumsal koşullarının kendine özgü profiliyle yakından ilgilidir.

Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin içeriği, klasik roman anlatılarının nitelikleri olarak gösterilen ana izleklere sahiptir. Karakterler, gelişim süreçleri içinde anlatılırken karakter ve toplum arasındaki gerilim, anlatıya açık biçimde yansır. Romanların üçünde de, bireysel varlığını toplumsal çerçeveden ayırmadan yaşamını sorgulayan karakterler anlatılır. Bu karakterlerin tartıştıkları değerler, toplumun dayattığı ve bastırmaya çalıştığı normlar ya da başkaldırı tavırlarıdır. Bunun yanında, Ağaoğlu’nun toplumsal ve politik bilincini ön planda tutan bir yazar olması, her romanında önemli toplumsal dönüşüm “an”larının sadece genel çerçevenin değil, karakterlerin söylemlerinin, yani anlatının bütününe belirleyicisi olmasına yol açmaktadır.

Ağaoğlu’nun anlatılarına yansıyan toplumsal tartışmalar ve sorgulamalar, Türkiye’nin özel koşullarıyla birlikte düşünüldüğünde nasıl bir edebiyat anlayışını yansıtmaktadır? Karakterlerin, özel durumlarına ilişkin anılarında ve tartışmalarında, topluma karşı görevlerinin, sorumluluklarının ve hatalarının öncelikli bir yer tutmasının arkasında, yukarıda “Türkiye’nin özel koşulları” olarak nitelediğim olgu yatmaktadır. Bunu anlamak için, Cumhuriyet tarihinin ve ideolojisinin temel nosyonlarını ve bu

sistemin yarattığı bireyleri genel çerçevelerden ayırarak incelemek gerekir. Bu bölümde belirlenecek kategorilerin temel belirleyicisi Türkiye’nin özel koşulları olacaktır.

E. Fuat Keyman ve Ahmet İçduygu’nun birlikte yazdıkları “Türk Modernleşmesi ve Ulusal Kimlik Sorunu: Anayasal Vatandaşlık ve Demokratik Açılım Olasılığı” adlı makalede Cumhuriyet projesi bir “modernite projesi” olarak nitelenmektedir. Yazarlar, bu projenin “devlet-organik toplum-yükümlülükler dayalı vatandaşlık anlayışı ekseninde hareket ettiğini” vurgulamaktadırlar (173). Burada sözü edilen vatandaşlık anlayışının daha açık bir değerlendirmesi şöyle yapılmaktadır:

Politik-organik toplumun normatif öncüllüğünü kabul ederek, ahlaki-benlik konumunu ‘çağdaşlaşma istemiyle özdeşleştirmiş’ ve bu istemi temsil etmek için kendi bireyselliğini yaşamayı uzunca bir süre ertelemeyi temel görev olarak kabul eden bir vatandaşlık anlayışı, politik Türk kimliğini kodlamaktadır. Kemalist çağdaşlaşma isteminin vatandaşı; Cumhuriyetçi, toplum için çalışan, modernite projesinin simgesi olan ulus-devlete karşı görevlerini yerine getirmeyi kendi siyasal ahlakı olarak gören, Platoncu ‘erdemli vatandaş’tır. (172)

*Dar Zamanlar* üçlemesinde Aysel’in ve diğer karakterlerin içinde bulundukları sıkıntıları, uyumun ya da uyumsuzlukların ilişkilendirilebileceği “politik-organik kimlik” fikrinin bu ifadede yer aldığı açıktır. Fakat, asıl olarak karakterlerin bu tanımlı “vatandaşlık” sınırlarının dışına çıkan, yeni yönelimlere bağlanan ya da Aysel’de olduğu gibi, onu sorgulayan anlayışlarının yine romandan çıkarılarak irdelenmesi daha doğru olacaktır.

Frederic Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlıklı yazısında, “mahrem görünen ve gerekli libidinal dinamik ile yüklü üçüncü

dünya metinlerinin bile”, ulusal alegori niteliği taşıdıklarını, kahramanların bireysel kaderinin daima bu üçüncü dünya kültürü ve toplumunun alegorik bir ifadesi olduğunu savunur (21). Jameson, tezini, üçüncü dünya aydınının “siyasî” aydın kimliğinin, zorunlu olarak öne çıktığı fikrine dayandırır(26). Jameson’un bu savına, “Jameson’un ‘Öteki’ Retoriği ve Ulusal Alegori” başlıklı yazısıyla cevap veren Aijaz Ahmad, kapitalizmin, tüm dünyada egemen bir iktisadî sistem olmasının yanında, kendi kültürel değerlerini dayatan, içine girdiği alanı dönüştüren emperyalist yönünü vurguladıktan sonra, bu süreçlerden geçen bir toplumun geleneksel yapısını en azından bir kesim için koruyamayacağını ve Jameson’un üçüncü dünyaya yönelttiği indirgemeci, bütünlemeci bakışın, en azından ülke aydınlarıyla ilgili olarak sürdürülemeyeceğini, ulusal alegoriye dayalı bir edebiyat tarzının ve milliyetçi tavırların genellenemeyeceğini belirtiyor:

Eğer kapitalizm sadece dışsal bir veri değil de, bu oluşumlar içerisinde bir güç ise, kapitalizmin karakteristik özelliklerinden biri olan mahrem/kamu ayrımının, en azından bir ölçüde bu ülkelerde de [Jameson’un “üçüncü dünya ülkeleri olarak nitelediği ülkeler] gerçekleştiği, özellikle bu ayrımın yazılı metinlerin çoğunu üreten ve kapitalist metalar dünyasında takılıp kalan kentli aydınların dünyasında gerçekleştiğinin de dikkate alınması gerekir. Bu ayrımla birlikte, en azından bazı metin üreticileri için libidinal enerjinin kişiselleştirilmesi ve bireyselleştirilmesi, “somut” deneyime ulaşma eksikliği ve bunun sonucu olarak da insanın kendini yalıtılmış, yabancılaşmış, herhangi bir topluluk ile gerçek bir organik bağlantı kurmaya muktedir olmayan bir varlık olarak yaşaması gerçekleşmektedir. (50)

Ahmad'ın bu ifadesinin, *Dar Zamanlar* üçlemesinin bütününde yer alan izleklerden biri olan, “yalıtılmışlık” olgusunu aktardığı görülüyor. Ağaoğlu'nun metnin baş kahramanı Aysel, Ahmad'ın bahsettiği libidinal enerjiyi içselleştirmiş olsa da gelenekselle, “öğretilenin” arasında kurulmuş olan varoluşunun yarattığı “aradalık” duygusundan kurtulamamıştır. Ağaoğlu'nun sadece *Ölmeye Yatmak*'ta değil, üçlemenin tamamında, açık bir biçimde, yaşadığı ülkenin, parçası olduğu ulusun bir “tıpkıbasım”ına dönüşmeyi reddeden, monolitik bir yapı olarak görülen toplumun organik bir uzantısı olmaktan vazgeçen, yani yaşamıyla alegorileşmeye direnen aydın(lar)ı anlattığı görülür.

Bu üç romanın odağında yer alan karakterler, ulusla özdeşleşmeye direnen aydınlar olsalar da, kimliklerini toplumun bir ürünü ve bir temsili olarak gören zihniyetleri, kendileri hakkında yaptıkları bütün tartışmaları “ulusal bir ölçeğe” genişletmelerine yol açar. Sırf bu ölçek bile, Türkiye Cumhuriyetinin tarihinin koşullarına odaklanmış özgün bir bakışı yakalamayı ve Ağaoğlu'nun kurduğu anlatıyı genellemelerle yargılamayan bir biçimde okumayı gerektirir. Yazarın üç metnin “kimlik” sorunsalı üzerine sunduğu malzeme ne denli panoramik bir resim sunarsa sunsun, salt anlatısal özelliklerin çoğulluğu ve katmanlaşması dahi, “ulusal alegori” ifadesinin ima ettiği “cemaat sözcülüğü” ve temsiliyet reflekslerinin ötesinde bir edebî kaygının varlığını ispat eder. Ağaoğlu'nun metni, toplumsal bilincin yansıması ve toplumdan kopuş vurgusunu birleştirerek Jameson ve Ahmad'ın tezlerinin belli düzeylerde ve bir arada geçerli olduklarına, birbirlerini zorunlu olarak dışlayamayacaklarına ilişkin bir örnek çalışma niteliği taşır.

Murat Belge de, “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” başlıklı makalesinde, Ahmad'ın genel tezlerinin doğru olduğunu ve Jameson'un dünyayı kapitalist bir ekonomik düzenin dayattığı biçimde ayrıştırmasının



tezini yanlış bir noktada kurmasına yol açtığını belirtse de, Türkiye’deki roman örneklerine bakıldığında “alegori” kavramının kullanılmasının çok isabetsiz olmadığını ekler. Belge’ye göre, Batı toplumlarından tarihsel açıdan farklılık gösteren ülkelerde, tarihin ve siyasal gelişmelerin araştırılma ve sorgulanma gerekliliği, bütün ülke aydınlarını olduğu gibi, yazarları da bu konuda düşünmeye ve üretmeye zorlamaktadır (59). Belge’ye göre, resmî tarih anlayışının, ülke tarihinin kavranmasına hizmet etmediği noktada, yazarların bu teoriyle mücadeleye girişerek alternatif bir tarihsel gerçekliği ortaya çıkarmayı denemesi olağandır (60). Belge’nin Türkiye’de bu konuda adını andığı yazarlar içinde -adını vermediği “bazı romanları” ifadesiyle birlikte- Adalet Ağaoğlu da bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, alegori kavramı Türkiye’nin tarihsel ve politik gelişiminin kavranması açısından aydınlar tarafından kullanılan bir araç gibi düşünülebilmektedir. Öte yandan, ben, Dar Zamanlar üçlemesinin merkezinde “alegori” kavramının zaten yer aldığını ve Aysel karakterinin, bir aydın olarak zorunda bırakıldığı bu konuma karşı bir direnç geliştirme çabasının asıl gerilim noktasını yarattığını düşünüyorum.

Jameson’un ve Ahmad’ın tartışmalarını inceleyen Sibel Irzık’ın, “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel” (“Alegorik Hayatlar: Modern Türk Romanında Kamusal ve Mahrem”) adlı makalesinin temelinde, Aysel’in yaşadığı toplumun bir tıpkıbasımına, Jameson’un tanımıyla, “alegori”sine dönüşmeyi reddettiği fikri yer alır: “Aysel sadece o ana kadar üstlendiği toplum tarafından yazılmış rolleri ve empoze edilmiş kimlikleri değil, aynı zamanda sesine bulaşan ve engel olan söylemlerden de kurtulmayı dener” (551). Irzık, Jale Parla’nın *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı çalışmasında yer alan “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar*

*Zamanlar*” adlı makalesinde özel bir önem atfettiği rüya anlatısını benzer bir yorumla fakat bu yorumu geliştirerek kullanıyor:

İntiharın eşiğine gelmiş ve “tarihin kâbusu”ndan uyanmak için çatışan, kapatılmış [rüya gören] kişi, tüm Türk ulusunu temsil etmek durumundadır. Peki, cinsel bir suçla ve başarısızlığa uğramış bir sosyal misyonun şiddetli duygusuyla boğuşan bir kadının bir ulusu temsil etmesi ne anlama gelmektedir? Bu başarısızlık en uç ifadesini neden ulusal kurtuluş programının bir tencere dolmaya ve rüyayı gören kişinin toplumun aydınlarından biri olmaktan çıkıp bir ev kadınına dönüşmesinde bulur? “Ev, bizi orada bekleyen, en beklemediğimiz anda, tam da fikirlerden, büyük tutkulardan, büyük ve güzel olan her şeyden sonra, dünyevî ayrıntılarla bizi utandıran” ifadesiyle ansızın ortaya çıkan bu, ululuktan anlamsızlığa düşüşü nasıl yorumlamalıyız? (553)

*Ölmeye Yatmak* göz önünde bulundurulduğunda, Irzık’ın, Jameson’un ortaya attığı görüşe karşı çıkış noktasının önemi, karakterin, “ulusal alegori” olarak değil, onu aşmaya, parçalanmış kimliğini kurmaya çalışmasının ve rüya sahnesindeki toplumsal temsilin, aynı zamanda, gizli bir cinsellik vurgusu taşımasıyla belirginleşiyor. Bu bakış açısından yararlanarak *Ölmeye Yatmak*’ta işlenen “topluma adanmış yurttaş” kimliğinin, Aysel karakteri ile nasıl eleştirildiğini göstermenin yanı sıra, bu kimlikten soyutlanmaya çabalanan, öznenin bilinçdışı kaygılarının yoğunlaştığı, kadınlığa ilişkin yargılara ulaşmak da mümkündür.

Hilmi Yavuz “Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü” başlıklı yazısında, Aysel karakterinin bir kadın olarak kimliğini oluşturmamasının ne gibi sorunlar içerdiğini gözler önüne serer (26). Yavuz’a göre, Aysel karakteri, yeni yurttaşın eğitiminde baskın olan

Batıcı Cumhuriyet anlayışı ile halkın yaşayışında sürüp giden geleneksel yaşayışın karşı karşıya geldiği bir alan görünümündedir. Yavuz, Aysel’in, aydın olarak ne bireysel ne de toplumsal bir özgürlük kazanamayacağını anladığını belirtirken aydın ve kadın çelişkisinin Batıcı Cumhuriyet ideolojisi ile geleneksel ideolojinin çelişkisiyle paralellliğini vurguluyor (156). Yavuz’un bu yargısından yola çıkarak Aysel’in, Tezel’in, Ömer’in ve diğer karakterlerin üç roman boyunca süren dönüşümlerinde, sadece kadın ve aydın çelişkisini değil, “aydın olmakla, diğer bütün aidiyet biçimlerinin bir biçimde çeliştiği” fikrine de bir geçiş yapılabilir. Ağaoğlu’nun çizdiği toplumda, aydın karakterlerin zıddı ve tehdidi olan karakterlerin, örneğin İlhan’ın ve Ertürk’ün değişimlerinin sahip olduğu tutarlılık ile, buna karşılık, aydın karakterlerin yaşadığı bunaltı ve aydın olmanın verili tüm değerlerle çelişmesi arasındaki nedensel karşıtlık dikkat çekicidir.

*Bir Düşün Gecesi*’nde entelektüel ve sanatçı kimliklerinin Ömer ve Tezel’de simgelenerek “yurttaş” kimliğinden öne çıktığı ve bu kimlikle çatıştığı görülür. Yaşanan çatışmanın sahnesi olan benlikleri ise, bu iki kişinin ve diğer karakterlerin de kendilerine ve birbirlerine yönelttikleri “bencillik”, “bireycilik”, “değerlerini yitirmişlik” suçlamalarıyla asıl gerilimini kazanır. Burada yer alan farklı kesimlerden kişiler, *Ölmeye Yatmak*’ta başlayan resmi genişleterek uluslaşma çabalarının ve Cumhuriyet projesinin beklenenin çok dışında gelişip ayrışarak farklı mecralarda aktığını anlatırlar. *Hayır*’da ise Aysel, bireyin özgürlüğü sorununa tümüyle yoğunlaştığı noktada, toplumla ilişkisini yitirmenin eşiğine gelir. Artık, Aysel’in bir ulusal alegori olarak yorumlanması söz konusu değildir.

Bu noktada, *Dar Zamanlar* üçlemesinin temelinde yer aldığını iddia ettiğimiz kimlik kavramını, içeriğinden dolayı bir “ulusal alegori” olarak okuma gerekliliğini nasıl

aşacağımızı, Ağaoğlu'nun yarattığı karakterlerin, romanların bağlamlarının sunduğu ulusal temsil eğilimine nasıl direndiklerini göstermek zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu* adlı çalışmasında, “özne” kavramının modernlikle özdeşleştiğini belirtir. Bilgin'e göre, “modernlik, yaygın anlayışında dünyanın kutsallığından arındırılmasını veya rasyonalizasyonunu ifade eder; modernleşme sürecinde aklın, irrasyonelliğe; bilimin inanca; yeniliğin geleneğe; toplumun cemaate, vs. ikame olacağı düşünülür” (88). *Ölmeye Yatmak*'tan itibaren, bu modernleşme süreçlerinin sancılarını, başarısızlıklarını, cemaat düzeninden kopamayışın yarattığı ikiliği vurgulayan Ağaoğlu'nun romanlarındaki aydın karakterlerin merkezde yer almaları ve toplumun verili yaşam biçiminden koparak toplumu da taşımak istedikleri bir noktada hayatlarını sürdürme arzuları, bu karakterlerin, bağlamın bir anlamda zorunlu gösterdiği “ulusal alegori” kimliğine direnebilmelerini sağlamaktadır. Bu anlamda, *Dar Zamanlar* üçlemesinin temel sorunsalı olarak nitelediğim “kimlik” olgusunun, “ulusal alegori” ve “özne oluş” arasında sürüp giden bir çatışma üzerine kurulduğunu, karakterlerin çokkatmanlı kimliklerinin de bu çatışmayı farklı açılardan yansıttığını söylemek ve “kimlik” olgusunu bu verilerle incelemek uygun olacaktır.

Ağaoğlu, “Türk Aydını ve Ben Kimim Sorusu” başlıklı yazısında, Türk edebiyatına yansımış olan aydın profilini, “içsel özgürlüğü”nü aramayı, “verili hayat”ın dışında yeni bir yol açmayı göze alamayan, “başkası” için yaşayan okumuş-yazmış kişi olarak özetler (223). Buradan yola çıkarak kendisi için değil, topluma karşı bir sorumluluk duygusuyla hareket eden aydının, “vatan” anlayışının da sağlıklı bir noktaya sürüklendiğini belirtir ve şunları ekler: “Vatan, bir insan hayatının öneminden önde gelir. Bu, ülküdür. Ama ülke, ülke sahibinin koşullandığı bir şey, kendi seçimi değil. Bu, bu tür “aydınımızın” otoriter devlete bağlılığının, devlet yapısını fazla

sorgulamaksızın onu yüceltişinin kendisini getirdiği bir yer” (223). Ağaoğlu, bu aydın profilinin karşısına kendi aydın tanımını koyduğunda *Dar Zamanlar* üçlemesinde işlediği aydın karakterinin, başlangıç noktasıyla, sonunda ulaştığı nokta arasındaki gelişim çizgisi açıklığa kavuşur: “Verili olanla yetinmeyen, kendinden ve tarihinden, çağından sorumlu olan, sorgulayıcı, dolayısıyla değişimci, değişim yollarında başkalarıyla yanyana gelebilen, yaratıcı, paylaşımcı bir KİŞİ” (224). *Ölmeye Yatmak*’ta “Toplumculuğun en ileri aşaması insanı bir KİŞİ yapmaktır” cümlesiyle “KİŞİ”ye atfettiği anlamı aktaran Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* üçlemesinde, toplumun değerlerini yeniden üreten ve onun bir temsili olmaya namzet aydın tipinin karşısına, “KİŞİ” olarak çıkan bir aydın profilini koymak amacı taşıdığı ve üç romanın da, özellikle bu bakış açısından ele alınmasının uygun olduğu kanısındayım.

#### **A. “Tarihi Yapan El”in Eseri: Yurttaş**

*Ölmeye Yatmak*, yayımlandığı tarihten itibaren, “kadının özgürleşmesi” sorunsalının işlendiği bir roman olarak değerlendirilegelmiştir. Oysa, kadın olarak özgürleşme sorunu, Aysel’in arayış ve sorgulayışının farkında olmadığı itkilerinden sadece biri ve sonucudur. Aysel’in kadın olarak varlığını keşfetmesinin arkasında yatan, her ne kadar bedeninin varlığıyla yüzleşmesi ise de, Ağaoğlu’nun kurduğu anlatıda varoluş sorunu entelektüel boyutundan hiç uzaklaşmadan tartışılır. Ağaoğlu’nun Aysel’in kadın olarak varlığını fark etmesinden sonraki süreçte, giriştiği temel tartışma ise, “yurttaşlık” kimliğinin sorgulanışıdır.

Aysel’in kimliğinin neredeyse tek ögesi durumunda olan, kadınlık bilincine ket vuran ve diğer sosyal ilişkilerindeki (kocas, ailesi ile) kimliklerini de egemenliği altına alan bu kimliğin, 1938-1968 yılları arasındaki Türkiye’yi ve Kemalist ideolojiyi

sorgulayan bir metinde baskın öge olarak bulunmasını anlamak zor değildir. Aysel’i başından beri, içinde bulunduğu durumu ve kimliğini ya da kişiliğini sorgulamaya iten asıl sorun da, Cumhuriyetin ilk taşıyıcı özneleri olarak görülen neslin özel “yurttaşlık” konumlarıdır. Öte yandan, romandaki diğer karakterlerin öyküleri de, gelişim çizgilerinin, bu nesilden olması beklenen yurttaş modeline ne denli uyduğu ya da bundan ne derece saptığı sorusunu temel alacak biçimde anlatılır. Sonuçta ortaya çıkan, bu projenin başarılı ya da başarısız ürünleri ve bir de onu sorguladıkça özgürleşen ve bağımsız varlığını kurmaya başlayan bir yurttaşlık “kaçağı”dır.

Adalet Ağaoğlu da bu romanı neden yazdığı ile ilgili, farklı yerlerde pek çok açıklama yapmış ve *Göç Temizliği* adlı anı-romanında, tamamen sosyal bir sorgulama ihtiyacının sorumluluğunu üstüne alarak, kendi sorduğu soruları bu romanla cevaplandırmayı denediğini belirtmiştir: “ ‘Verilmiş, alınmamış görev, kendi seçimlerimiz olmayan yönelmeler’ sorunu kafamı kurcalayıp duruyordu. Durmadan, bu sorgulamayı gündeme getirecek oyun taslakları kurmaktan öte hiçbir şey yapamadım. Ta “Ölmeye Yatmak” romanını yazana kadar” (147).

Ağaoğlu’nu sorgulamaya yönelten gelişmelerin, tarihsel arka-planına bakarken onu yurttaşlık meselesi üzerinde yoğunlaşmaya iten niteliklerini anlamak için, Türkiye Cumhuriyeti’nin başlangıç dönemine, kuruluş politikalarına ve toplumsal mühendislik projesine yakından bakmak kaçınılmazdır. Ağaoğlu’nun *Göç Temizliği*’nde değindiği Cumhuriyet’le değişim olgusunun “biçimi”, romanlarında neyi tartıştığını ve eleştirdiğini görmemizi kolaylaştıracaktır: “ ‘Zarfin mazrufu değiştirmedeği’, değiştirmişse ‘nasıl’ değiştirdiği roman boyunca sorgulanıp durmakta. Bence, toplumsal gerçeklerimizden biri ve en önemlisi, zarfin mazrufu pek çarpık bir biçimde etkilediği, bireyleri şaşkına çevirdiği” (165-6). Cumhuriyetin özgül kuruluş ve gelişme süreci ile

Türkiye’ye özel “yurttaş-devlet” ilişkisi, Ağaoğlu’nun romanlarındaki temel sorunsal olarak gördüğüm “kimlik” olgusunun en karmaşık yönü olan “yurttaş” kimliğinin anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından irdelenmesi kaçınılmaz bir olgudur.

Ayşe Kadioğlu “Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları” adlı makalesinde, Eric Hobsbawm’ın, “icad edilmiş” gelenek ifadesine atıfta bulunarak bu ifadeyi, “bir takım kurallar, ritüeller ve semboller ile çevrelenmiş tekrar yolu ile bazı değer ve davranış biçimlerini yerleştirmeyi amaçlayan ve otomatikman geçmiş ile bir sürekliliği işaret eden pratikler” olarak açıklar. Benzer biçimde, Anthony D. Smith *Millî Kimlik* adlı çalışmasında “millet”i “tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitler ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı” olarak tanımlarken millî kimliğin çok boyutlu olduğunu, hiçbir zaman tek bir unsura indirgenemeyeceğini hatırlatır (32). Bu bakış açısından yorumlandığında Cumhuriyet projesinin, millî kimliğin doğal yollardan tanımlanması ya da olguların belli bir yöntemle yorumlanması değil, “millî” tanımının doğası dışına çıkılarak gerekli referanslara sahip olunmaksızın ortaya atılmış bir eylem planı olduğu yorumu yapılmaktadır. Kadioğlu’na göre, Cumhuriyet projesi için ise geleneğin icadı değil, “tepeden öğretilmesi” söz konusudur ve bunun nedeni, “Cumhuriyetin kuruluş yıllarında Türk kimliği inşa edilirken geçmiş ile sürekliliğin kırılmasıdır” (93). Kadioğlu bunu hem seçkinlerin ideolojik seçimlerine hem de “organik bir Türk tarihi olmaması”na bağlar (93). Murat Belge’ye göre oluşturulmaya çalışılan ortak Türk kimliği bu nedenle “yaşanmış bir geçmişe değil, belki yaşanabilir bir geleceğe” bağlanmıştır (aktaran Kadioğlu 92) Cumhuriyetin kuruluş aşamasında ortaya çıkan bu “millet yaratma sorunu”nun sebepleri ve sonuçları ise, Ağaoğlu’nun romanlarında öne çıkan “yurttaş

kimliği”nin sorunlu bir kimlik, kişiliği ele geçirmeye çalışan, baskınlığını yitirmemeye direten, talepkâr bir kimlik olmasıyla yakından ilişkilidir.

Cumhuriyet projesinin kendisini ve Türk ulusunu tanımlamak için kullandığı parametreler ve bunların sabit kalan yönleri ile değiştiği noktalar, kurulan ulus-devletin nasıl bir ulus-topluluğu amaçladığını açıkça görebilmemizi sağlar. Sevan Nişanyan “Kemalist Düşüncede ‘Türk Milleti’ Kavramı” adlı makalesinde, “Türk” kavramının bekleneceği gibi, “TC vatandaşı olan herkes Türktür” şeklinde açıklanmadığını belirtir. Nişanyan, Kemalist ideolojinin daha öznel bir ayrım yaptığını iddia eder: “‘TC’ne vatandaşlık bağıyla bağlı olan ve Türk dilini, kültürünü, ulusal ülküsünü benimseyen herkes Türktür” (127). Bu tanımın içini doldurmak üzere halkın yapması beklenen eylemlerin ve dahil olması gereken zihinsel koşulların birebir karşılığı ve prototipi ise, Nişanyan’a göre, anlamlı biçimde “Atatürk” adını almış olan kurucu lider Mustafa Kemal’dir (133). Nişanyan, bu anlayışın, 1920’lerde Avrupa’nın çeşitli ülkelerindeki (İtalya, Macaristan, Portekiz, İspanya ve Fransa) milliyetçilik hareketlerine yaklaştığını söyler:

1920’ler korporatizminin ortak paydası ırk değil, mistik öğelerle donanmış bir Devlet ve Lider fikri etrafında “kenetlenen”, ve bu sayede Tarihi Misyonunu yerine getirebilecek olan bir Ulus kavramıdır. Ulusu harekete geçiren, ona ruh ve anlam veren unsur Liderdir. Bireysel kimliğini ve özgür iradesini altederek kendini Lidere adayın herkes, bu anlayışta Ulusun makbul üyesi sayılır. (133)

*Ölmeye Yatmak*’ta 1938 yılında, Atatürk’ün bir güneş gibi doğduğu müsamere sahnesinde bir arada bulunan çocukların, bilinç düzeylerine paralel biçimde, Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olmak ya da bu “birincil” görevden kaçmak arasında bir yol



tutturmaya mahkûm kılınmalarının öyküsü anlatılır. Nişanyan'ın yaptığı tespit, bir lideri, somut “ulus olma” gereklerinin karşısına tek başına koyabilen ideolojinin ne kadar “hassas” dengeler üzerinde işlediğini anlamamızı sağlarken *Dar Zamanlar*'ın üç romanında birden, farklılığa ve değişime atılan adımların ideal bir noktadan uzaklaşılmış hissiyle tedirginlik yaratmasının, yaşanan değişimlerin yarattığı düş kırıklıklarının sebebini sergilemeye başlıyor. Kendisini bir ülkü ve bir idealden çok “Ata”sına karşı sorumlu addeden Aysel'in rüyaları yoluyla, bilinçdışından akseden korkularının Atatürk'le bağlantısı da bu türlü bir “vatanseverlik” ve yurttaşlık “gereğinin” yarattığı patolojinin sonucu olarak görünmektedir.

Tanıl Bora, “İnşa Döneminde Türk Millî Kimliği” adlı makalesinde, “her özgül milliyetçi hareketin” bir milliyetçilikler nebulası olduğundan söz ederken, milli devletin kuruluşu sırasında özellikle iki kimlik biçiminin bir arada bulunduğu altını çizer: 1. Vatandaşlık ve vatan bağıyla belirlenen siyasî-hukukî bir kimlik tanımı, 2. Etnisist bir temele dayanan, biricikliğiyle kutsallaştırılan özcü bir kimlik tanımı (173). Bora'ya göre, Türkiye örneğinde “millet ve kimlik tasarımları nebulasını” biçimlendirmek ve tek bir kimlik altında toplamak konusundaki ısrar, “özcü kimlik” anlayışının hukukî kimliğe baskın çıkarılma ısrarına ve bu nedenle iki kimlik arasındaki ayrımların iyice belirginleşmesine sebep olmuştur (173). Tanıl Bora, yurttaş kimliğinin genel olarak sadece hukukî bir yüklemle sınırlanmadığını ve “millî kimliğe” ya da “başka özel kimliklere” dayandırıldığını kabul ediyor. Öte yandan, Sevan Nişanyan gibi Tanıl Bora da, “organizmacı millet ve devlet” anlayışının normal çizgilerde bir yurttaşlık tanımıyla yetinmediğini vurguluyor ve bu vatandaşlık anlayışını Füsun Üstel'in deyimiyle “militan vatandaşlık” olarak niteliyor (177).

Fuat Keyman, “Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye’de ‘Demokratik Açılım’ Olasılığı” adlı makalesinde, Üstel’in “militan vatandaşlık” ifadesini, Kemalist devlet-millet bütünlüğü fikriyle birlikte tartışırken “Kemalist modernite projesinin modernleşme anlayışının, özünde ‘geleneksel topluluktan (Gemeinschaft) modern topluma (Gesellschaft) geçişi’ değil; aksine, içinde devletin ‘siyasal bir topluluk’ kurduğu ‘modern bir organik toplumun inşası’nı amaçladığını” belirtir (92). Bu tespit *Dar Zamanlar* üçlemesinin ele alınışı bakımından önem taşır. Çünkü ortaya çıkan kimlik katmanlarının her birini sorunlu hâle getiren ve başta Aysel olmak üzere bütün karakterlerin yaşadıkları güven yitiminin, huzursuzluğun ve maruz kaldıkları farklı şiddet biçimlerinin arkasında yatan, bu arada kalmış değişim ya da doğal süreçlerden farklı bir yönde belirlenmeye çalışılan “telos”tur. Kendilerini modern bir toplumun bireyleri olarak tanımlayan karakterlerin, sınırlarını zorladıkları geleneksel topluluk yaşamıyla girdikleri gerilimli ilişki Ağaoğlu’nun Cumhuriyet projesinin ardından gelen dönemlere ilişkin eleştirilerinin merkezinde yer alır. *Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’in kaçınılmaz gördüğü sorgulamasının dayandığı nokta da budur:

Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızla düşülmeli. Bu düşüş gerçek yüzünü göstermeli. Bir düşüş yokmuş gibi yaşanılmaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilemez. Ülkücülük şıngısı ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz. Bir yere dikilmeli. Orada sağa sola bakılmalı. (108)

Bu “aydınlanma”nın arkasından gelen, üç romanda da karakterlerin durdukları noktada kimlikleri bağlamında yaptıkları çok daha geniş çerçeveli bir sorgulamadır. Ağaoğlu, üç romanının tamamında, “dikilip sağa sola bakmak” önermesini anlatısal olarak da

gerçekleştirir. Karakterlerin, hayatlarının kıyısına çekilerek geriye ve ileriye yönelttikleri bakışlarına değenler ise, parçası oldukları, yeniden ürettikleri ya da yeniden üretmeye direndikleri toplumsal sistem ve Türkiye Cumhuriyetinin tarihsel gelişim çizgisidir. Bundan sonraki alt bölümlerde, “aydın”, “kadın”, “sanatçı”, “devrimci” ve hattâ “diğerleri” başlıkları altında ele alınacak kimlik oluşumu, nitelikleri ve sorgulamalarının arkasında bu sorunlu “yurttaşlık” tanımının yattığı görülecektir.

Fuat Keyman “Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye’de ‘Demokratik Açılım’ Olasılığı” başlıklı makalesinde, “toplumsal ilişkileri düzenleyici değil tanımlayıcı, etkin özne” olarak nitelediği devlet fonksiyonu sonucunda ortaya çıkan devlet-yurttaş ilişkisinin iki temel ve Türkiye koşullarına özgü niteliği olduğunu belirtir: “1. Devletin ayrıcalıklı konumuna dayalı organik ve homojen bir toplum anlayışı. 2. ‘Birey’ nosyonu olmadan geliştirilen ve daha çok ‘devlete karşı yükümlülüklerle’ dayalı bir vatandaşlık (yurttaşlık) anlayışı” (91). Bu projenin gerçekleşme olanağının olmadığı, kuruluş sonrası aşamaların tamamında görülmüştür. *Dar Zamanlar* üçlemesinin tümünde bu olanaksız projenin tökezleyişleri, parçalanan bütünlüğün sonunda yalnızlaşmış bireylerden oluşan ve yozlaşmış bir topluma doğru gidişi izlenebilir. *Ölmeye Yatmak*’ta, birlikte ilkokuldan mezun olan ve aynı temel yükümlülüklerle hayata atılan “Cumhuriyetin taşıyıcısı” yeni neslin, nasıl farklı itkiler ve ihtiyaçlarla hareket ettikleri ve daha ilk aşamada, bu monolitik yapı hayalinin kendisini taşıyacak temellerden uzaklaştığı görülür. *Bir Düşün Gecesi*’nde, asker ve burjuvanın yaklaşan toplumsal duruşları ve toplumu açık bir baskı altına alan askerî darbenin parçaladığı, içine kapanmış, iletişimini ve güvenini yitirmiş kişilerin hayatı karşılarına aldıkları bir toplumsal durum söz konusudur. Cumhuriyet projesinin 1968 yılında Aysel tarafından yapılan sorgulamasının sonuçları, gerçek anlamda yitmiş bir toplumsal bütünlüğe dönüşmüştür. *Hayır* ise, açık ve gizli bir şiddet

yoluyla, bütünüyle hücrelere sindirilmiş, baskıyı içselleştirmiş bir toplumsal koşulun yansımasıdır. Bu toplumsal “yük”ü bir sanat yapıtında sunmayı seçen Ağaoğlu’nun, temalarını beslemek için seçtiği anlatısal özelliklerin, ortaya dramatik bir tablo çıkardığını, siyasal tartışma düzleminin bu niteliklerden ayırtılamadığını, bağımsızlığına yazar tarafından izin verilmediğini görürüz. Bu nedenle, Ağaoğlu’nun romanlarına yönelik siyasal düzlem tartışmalarının bir önceki bölümde ele aldığımız edebî özellikleriyle birlikte düşünölmeye devam etmesi gerekmektedir. Bundan sonraki başlıklarda daha yoğun biçimde sunulacak olan alıntılarda yansıyan kimliklerin ait oldukları “tıp”lerden çok, çokkatmanlı kişiliklerin birer yansıması oldukları akılda bulundurulmalıdır.

## **B. Aydın Sorumluluğı, Aydın Bunaltısı**

*Dar Zamanlar* üçlemesinin temel sorunsalı olarak nitelediğim “kimlik” olgusunun “yurttaş” kimliğı kadar dikkat çeken ve işlevsel olarak romanların içeriğini de söylemini de belirleyen ana kimlik alanı “aydın” kimliğidir. Ağaoğlu, İlgin Sönmez’le yaptığı “Yazmak Ateşim Benim, Aşkım” başlıklı söyleşide, “Bütün yönleriyle, çok boyutlu olarak insana baktığım için de herhalde ‘aydın yazar – yazarı’ dendi bana” der, başka bir soruya ise *Ölmeye Yatmak*’ın “aydını sorgulayan” bir roman olduğı cevabını verir (adanasanat.com). Sadece *Ölmeye Yatmak*’ın değil, üçlemenin merkezinde yer alan Aysel’in aydın kimliğı, kendisiyle aynı dönemde okuldan mezun olan ve farklı yönlerde ilerleyen arkadaşlarından bu açıdan ayrılır. Üniversitede çalışıyor olması, yaşamsal koşulları, ailesiyle ve çevresiyle ilişkileri, aydın kimliğinin doğrudan belirlediğı alanlardır. Aysel’in giriştiğı sorgulamanın ardında da bu nedenle aydın kimliğinin sivrildiğı söylenebilir. Aysel’in aydın oluşunun zorunlu gerektirmelerinden biri de,

çevresindeki insanların ona benzer kişiler yani aydınlar olmalarıdır. Engin’den itibaren tanımaya başladığımız üniversitedeki öğrencileri, eşi Ömer, kardeşi Tezel, arkadaşı Yazar gibi karakterler, Aysel’in aydın kimliğinin gerektirdiği yakın çevrenin kurucu öğeleridir. Ağaoğlu’nun aydınlar bağlamında sunduğu yaklaşımın nitelikleri ise, yazarın bu konuda tek bir bakış açısı ya da söylemsel vurguyla yetinmek istemediğini, aydınları doğruları ve yanlışlarıyla bir bütün olarak sunmaya çalıştığını gösterir.

Yavuz G. Yıldız “Türk Aydını ve İktidar Sorunu” başlıklı yazısında, Türkiye’de aydınların iktidara karşı bir mücadele sürdürmek yerine iktidarın içinden doğduklarını belirtir. Yıldız, Türk aydınlarının bu konumlarından ötürü, devlet ideolojisinin dışında kalan fikirlere yönelmediklerini, “kurucu, kurtarıcı, yönetici ve koruyucu” misyonlarını aşmak yerine kendilerini bu sorumluluklar bağlamında tanımladıklarını belirtir (375). Yıldız’a göre, iktidarla kurulan bu organik ilişki, aydınların, devletin yaşadığı tüm krizlerden doğrudan etkilenmelerine (375), yaşanan darbelerle politik alandan kopma noktasına gelmelerine neden olmuştur (374). Bunun yanında, Cumhuriyetin kendi dinamikleriyle ilgili sistemsal bir işleyiş bozukluğunun varlığını da yorumlamak gerektiğini düşünüyorum. Ercan Eyüboğlu “’Dar Zamanlar’ Cumhuriyetinde ‘Ölmeye Yatmak’” başlıklı makalesinde bu bozukluğu Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren *Ölmeye Yatmak* bağlamında bir çelişkiyle açıklar:

Bizatihi kendisi bir ütopyanın gerçekleşmesi olan Cumhuriyet, kendi içinde başka ütopyalara izin vermez. Öyleyse Cumhuriyet hem sola, hem de sınırsız kapalıdır. Hem tarihsel olarak solun nesnel gelişme zemini zayıftır, hem de dış dinamikler solu soğuk savaşın bunaltıcı baskısı altına almışlardır. Sınırlı bir aydın hareketi olan “Kadro”ya bile tahammül edilememiştir. 1961 Anayasa’sının sağladığı hak ve özgürlükler

ortamında Aysel’in de içinde yer aldığı, zaman zaman da eleştirdiği TIP  
Ütopyası ise 1971’de yok edilir. (62)

*Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’in bir yurttaş olarak giriştiği hesaplaşmayı yaşatlarının yerine, otuz yıllık kırılmamış bir inanç sahibi olarak yapmasının arkasında da elbette, Cumhuriyet aydını olarak mirası ve sorumluluğu diğer insanlardan çok daha güçlü bir şekilde devralma duygusunun yattığı görülür. Ağaoğlu, Aysel’in bütün bir ulus adına giriştiği fakat aslında, kimliğinden söküp atmak, sıyrılmak istediği “ulusu temsil” vurgusunun, aydınları kapsayan evrensel bir sorun olduğu fikrini geliştirerek *Hayır*’ı özellikle bu sorunsal etrafında kurar. “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adlı çalışmanın dikkat çekici yönlerinden biri, aydın kimliğinin Türkiye referansları ile sınırlanmış olmaması, evrensel bir “aydın kimliği”nin verili kabul edilmesidir:

İntihar biçimleri öyle sonsuz değildir... “Buna karşın, intihar nedenleri, -kuşkusuz burada incelediğimiz anlamda, düşünsel bir faaliyet olarak intiharın nedenleri- büyük çeşitlilikler gösterir. Aydınların somut koşullarından türemiş düşünsel çizgilere temellenen, hem de bu dizgelerle çatışan, onları değiştiren, biri ötekine aşkın süreklilikte bir çeşitliliktir bu. Fakat çeşitlilik bununla da sınırlı kalmaz. Aynı zamanda da hayat ve ölümle birer insan ‘tek’i olarak hesaplaşan aydın sayısınca çeşitlenir”

“... ki, aydınların kendilerini öldürmeleri, -öldürme biçimi ne olursa olsun, -artık On Dokuzuncu Yüzyılda, hatta Yirminci Yüzyıl başlarında dayandığı nedenlere dayanamaz. Çağımız aydını, örnekse Dostoyevski’nin Krillov’unun tartıştığı biçimde, tanrının varlığı-yokluğunu tartışmamaktadır artık; ne kendi dışında, ne kendinde bir tanrının varlığına inanmaktadır o. [...] Bugün düşünsel faaliyet içinde

olan insan, Camus'nün Mersault'sunun 'hiç'lik ve 'hiç'liğe başkaldırı  
anlayışından da uzaklaşmıştır". (83)

Aysel'in aydın intiharları konusunda yaptığı bu yorumda, evrensel bir sorgulama, aydın kimliğini diğer üst kimliklerden ayırma eğilimi vardır. Aysel'in kendisi, arkadaşı Yazar, öyküsü aktarılan diğer yazar, Tezel ve doktor Bernt ise *Hayır*'da öyküleri aktarılan kişiler olarak aydın olgusunun tartışmasını sürdürürler. Ağaoğlu'nun yukarıda alıntıladığım kısımda yaptığı "zaman" ve "düzen" vurgusu, bu karakterlerin özgül durumlarıyla da romana taşınmıştır. Aysel'in modern çağın aydınlarını geçmiş dönemin aydınlarından ayıran tavrını dayandığı "kitlesele yok oluş" ihtimali ve romanda sıkça tekrar eden "nükleer çağ" gerçeği, aydının hem insanlık adına hem kendi adına üretimini anlamsız kılan kötümser bir yaklaşımı ortaya koyar:

Varlıkları ancak düşünsel faaliyetleriyle kanıtlanan aydınlar, parçalanmış bir gelecek gerçeği karşısında belki de tarihlerinin en trajik dönemini yaşamaktalar. Aydınlatma işlevleri, kendileri dahil bütün insanlığı programlayan bir yokedişe de gelip dayanmıştır. Bu noktada çağımız aydınının iç hesaplaşması çok daha karmaşıklaşmakta; hesaplaşma, onur ve övünç denli, utanç ve reddedişi de barındırmaktadır. (41)

Ağaoğlu'nun *Hayır*'da vurguladığı "zamana ve koşullara göre yeniden şekillenen aydın kimliği" tanımının üçlemenin tamamında izlenebildiğini görürüz. *Ölmeye Yatmak*'ta yalnızlaşmış ve yeni düzenle bütünleşme zorunluluğu hisseden aydının giriştiği gelenek eleştirisi, *Bir Düğün Gecesi*'nde 12 Mart askerî darbesinin darmadağın ettiği toplumsal koşullardan en fazla etkilenen ve yaşama karşı umudunu yitiren bir aydın tipine yerini bırakır. *Bir Düğün Gecesi*'nde Ömer ve ondan daha çarpıcı bir söylem eşliğinde Tezel, dönemin yıkıcı etkisi altında kalmış ve kimliğini

savunamayacak kadar yorgun düşmüş aydınları temsil ederler. *Ölmeye Yatmak*'ın hâkim sesi olan Aysel ise, *Bir Düşün Gece*'sinde varlığıyla değil, yokluğuyla yine bir aydın profili sunar. Dönemin eyleme ve şiddete dayalı ilkel devrimci anlayışının etkisinde kalan, burjuva-asker birlikteliğinin simgesi olan düşünde bulunmayı reddeden ama öte yandan, "içeri girmeyi" aydın kimliği için bir gereklilik sayan, dönemin paralize olmuş koşullarının yine de etkisinde kalmış bir aydın kimliği Aysel'le ortaya çıkar. Ömer ve Tezel'in hissettikleri yıkım ise, bire bir yaşadıkları aşağılamalardan, dönemin yanlış düşünüş ve davranış biçimlerinden pay almalarından kaynaklanmaktadır. Tezel'in, sergisi sırasında yediği tokat ve tükürük yüzünden, somut bir aşağılamanın kırılma noktasını oluşturduğu yaşamı artık sinik ve öfkeli bir monoloğa dönüşmüştür. Çevresinde kimsenin bulunmasını istemeyen, yalnızlaşmayı seçen ama yaşamını paylaşacak bir dostu her zamankinden çok gereksinen Tezel, umursamamaya çalışsa da, etrafındaki insanların ama daha çok insanlar tarafından içselleştirilmiş çirkinliklerin yarattığı bir tiksinti duyar:

Aldırma. Düşünmek yasak. Sen öyle aile vırvırlarına kafanı yoracak biri misin be? Hadi, atla bakalım. Şu lahmacun kokularından bir an önce uzaklaşalım.

Zor uzaklaşırsın. Aile gibidir ülke, aile! Baksana, en öne yerleşmiş hanımteyze, bir lahmacunu dörde katlamış, otobüsün içini kokuta kokuta yiyor. Ardından iki elma soyar. Bu da onu ilk çiş molasına kadar idare eder. (22)

Tezel'in yıkıcı öfkesinin ve nefretinin yönelmediği alan yok gibidir. Bir kadın ve bir devrimci olarak, karşısına çıkan insanlar nedeniyle yaşadıkları, zaman içinde inandığı bütün değerlerden uzaklaşmasına ve masumiyetini yitirmesine yol açar. Toplumun



yapısına sinmekte olan değer yitimi, Tezel için katlanılması güç bir hızda ve kapsamdadır. Kendisine resim sergisinde tüküren genç kızı bir reklamda görmüş olması ya da devrimci yeğeni Ayşen'in bir generalin oğluyla evleniyor olması sadece olaylar biçiminde değil, toplumsal çürümenin birer simgesi olarak görünürler:

Birileri Maltepe'de -az önce yanından geçtiğimiz-, bir tanesi TV reklamlarında -geçen gece görüverdiğimiz-, öteki de Anadolu Kulübü'nde -yarın akşam içinde olacağımız- yesir alınan bazı çok genç ve çok inançlı kızlarımızın sonları nasıl da birbirinin aynı... (31)

Gençliğinden itibaren devrimci grupların içinde yer alan, iki eşi de devrimci olan Tezel, bu çevrede yaşadıkları ve giriştiği çabanın biçimsellikten öteye gitmeyen, gerçek bir zekâ ve inanca dayanmayan nitelikleri yüzünden ve aslında olarak gerçekleşmemiş devrim hayalinin kırılganlığı ile, darbeyi sadece topluma değil, kendi yaşamına etkisiyle birlikte, içinde hisseder. Onun darbeden aldığı pay devrime inancının yitimi olmuştur. Ömer'in Tuncer'i, "Devrimci bir öğrencimdi" sözleriyle nitelemesinin ardından şu imge gelir: "Tezel, kendisini hiçbir şeyin ilgilendirmedişini, salt içmeyi seçtiğini falan unutup, kadehini karşı duvara fırlatıveriyor. Bir şangırtı kopuyor. O şangırtı arasında Tezel'in: 'Devrim!..' dediği duyulamıyor" (186).

Ağaoğlu'nun, toplumla sürekli bir çatışma içinde çizdiği görülen, merkezdeki aydın karakterleri, "aydın" kimliğinin sürekli olarak toplumun ucuna itilmeye yazgılı olduğu izlenimi yaratmaktadır. Zekeriya Baskal *Ideology, Intellectuals and the Generation of '68 in the Trilogy of Adalet Ağaoğlu : Lying Down to Die, A Wedding Party and No...* (Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi ve Hayır Üçleeminde İdeoloji, Aydınlar ve '68 Kuşağı*) başlıklı yayımlanmamış tezinde, Edward Said'in, aydınların sürekli bir dışlanmışlık içinde yaşadıkları iddiasına atıfta bulunarak

Aysel'in, kendi ülkesinde yaşadığı hâlde, bir tür sürgün durumunda bulunduğunu ve giderek, toplumla ortak hiçbir noktasının kalmadığını belirtir (42). *Hayır*'da ele alınan intihar temasının öznelerinin, toplumla ve yaşamla giriştikleri hesaplaşmada ölümü bir başkaldırı aracı olarak seçmeleri de yine, aydınların topluma dahil olmalarının zorluğunu, itilmiş ve sorunlu ilişkilerinden bunalmış olduklarını vurgular. Öte yandan, *Hayır*'da, Aysel'in Yazar arkadaşının Üner hakkında yaptığı yorum, Cumhuriyet'in ilk kuşakları ile toplumla uzlaşmayı içselleştirmiş yeni nesil arasında büyük bir farkı belirleme amacı taşır:

Belki de yok, onun kendisiyle bir sorunu yok. Hayatla barışık. Bizlere her zaman engin bir hoşgörü ve anlayışla bakıyor. Yoo, bizlere acıyor herhalde. Cumhuriyet'in ilk idealist kuşakları... 'Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen...' Hiç de hazırlıklı olmayan omuzların onca görevi üstlenişiyse yıkılan kuleler, bozulan düşler ve artık ya bizden öncekilerde, ya bizden sonrakilerde yeni bir güç aşısı arayıp duruşlarımız. Her kezinde birlikte suya gömülüşler ya da dıştalanış, dıştalanış. Olmadık bir zamanda yeniden göreve çağrılış, olmadık bir zamanda göreve hücum. Görev, görev! Başımızda eski kurtarıcılık tâcımız, sırtımızda eprimiş şövalye zırhımız, yeniden başlamak, yenideni yeniden... Ve artık istemeye istemeye, artık bıkkınlıkla yine birbirimize sarılışlarımız. Bunun bir sığınış olduğunu hiç ele vermek istemeyerek. Yalnızlıktan ne kadar korktuk! Tek kalmaktan. (211)

Ağaoğlu'nun geçmiş nesle yönelik bir acıma barındıran bu görüşlerin ardından verdiği cevap çok çarpıcıdır. Üner, Yazar ve Alev arasında geçen, Aysel'in evindeki sohbet sırasında, Üner'in sebepsizce, cama yaklaşıp aşağıya atlayışı, karmaşık bir mesaj

taşıır. Bir yanda, bu yeni neslin, yaşamla Yazar’ın düşündüğü kadar barışık olmadığını anlarız; fakat sorulması gereken soru, çatışmanın hangi bağlamda sürüp gittiğidir. Üner, aynı gün hayatta en büyük desteği olan Alev’in kanser olduğunu öğrenir. Yaşamda tek başına kalmaktansa ölmeyi seçmek, bu anlamda toplumsal bir sorumluluğun ağırlığı ya da tartışmasının sonucu değil, kişisel bir zayıflığın, tek başına ayakta duramamanın sonucu gerçekleşmiştir. Bu fark, Yazar’ın vurguladığı değişimle örtüşmenin ötesinde, onu ileri götürür. Cumhuriyet’i omuzlarında taşımaya zorlanmış bir neslin karşısında, tek başına ayakları üstünde duramayan, hayatın getirdiği acıları göğüslemektense onlar nedeniyle yok olmayı kabullenen bir aydın nesli durmaktadır. *Bir Düşün Gecesi*’nin değerlerini yitirmiş, kendisini alkole ve aşka vermiş aydınlarının yine de umut duyduklarını, hayatı terk etmeyi yine göze almadıklarını düşünürsek bu yeni nesil, Ağaoğlu’nun üç roman boyunca çizdiği toplumsal resimde, değerlerin yitiminin ve yalnızlaşmanın en belirgin biçimde gösterildiği *Hayır*’ı aydınların geldikleri nokta açısından da tamamlamaktadır.

Aydınların, toplum adına ve onun önünde durmaktan uzaklaştıkları 1980’lerin Türkiye’si her ne kadar üç darbe görmüş, içine kapatılmış ve sindirilmişse de dünyada süren soğuk savaş ve Ağaoğlu’nun “nükleer çağ” olarak nitelediği kitlesel tehdit dönemi, Batılı aydınların da benlikleri genişliğinde hücrelere sığındıkları, yapay ilgilerle avundukları, kendileri için bir şey ifade etmeyen toplumlarına “sözde” adandıkları, profesyonel niteliklerine kimliklerini teslim ettikleri bir dönemdir. *Hayır*’da ilk kez, Avrupalı bir aydın kimliğinde, Batının insana hizmet eder görünen ve daima öykünülen değerleri gözden geçirilir. Engin İsveç’te akıl hastanesinde tanıştığı ve kendisine yeni bir insan tipinin örneğini sunan Dr. Bernt’te yerleşmiş görünen durağanlığı, hareketsizliği anlamaya çabalarken doktorun kendi kendisine yönelen bakışı, Avrupa’nın “yerleşmiş”

sisteminin büyük yığınlar yaratarak onları kontrol altında tutmak becerisinden başka hiçbir şey ifade etmediğini ortaya koyar:

“Tarihte hiçbirimizin gerçek bir başkaldırısı olmadı. Özgürlükler hep belli sınırlar içinde arandı. Özgürlük diye, din değiştirildi, tarikat değiştirildi, tiran değiştirildi, bu sınırlar içinde ileri geri oynamalar uygarlık-ilkellik, kölelik-özgürlük sayıldı. Bu sınırın dışına çıkanlar, kendilerini gerçekten özgür kılanlar yalnızca sanatçılar ve deliler. Onlar dışında kimse, yönetenin dayattığı sürü hayatlarının güvencesinden yoksun kalmak istemiyor. Yönetilmek rahat. Bu kolayımıza gidiyor”.

(181)

*Dar Zamanlar* üçlemesinde merkezde yer alan temalardan biri olan “Türkiye tarihinde aydınların yeri” başlığının altında, Adalet Ağaoğlu’nun aydınları, yaşanan olumsuzluğun bir anlamda kurbanı ama öte yandan, yetersizlikleri ve güçsüzlükleri sebebiyle ya da yalnız kaldıkları, halka ulaşamadıkları için, olumsuzluklara müdahale edememiş kişiler olarak çizdiği görülür. Yedikleri darbelerle yıkılan Ömer ve Tezel gibi aydınlar, yeterince donanım kazanmadan halk adına giriştikleri savaşta haksız duruma düşen ve kendi inançlarını da koruyamayan Engin ve Tuncer gibi devrimci gençler karşısında, Aysel gibi, savaşımdan yılmamış bir aydının, durumu değiştirmekten çok, yalnızlığa itilmesi beklenen sonuçtur. Adalet Ağaoğlu, aydınlarla ilgili düşünceleri, “bütünlük oluşturamadıkları, ortak bir mücadele yaratamadıkları için başarılı olmadıkları” yargısına dayanmaktadır diyebiliriz.

## 1. D n, Bugün, Yarın Aysel

Güven Bakırezer, “1960’ların *Hayat*’ında Kadın Kimliğinin Değişimi” adlı makalesinde, “Türkiye’de kadın imgesinin iki kırılma noktası olduğunun söylene”bileceğini belirtir: “İlki Cumhuriyet ile birlikte 1930’larda gündeme gelmiştir.  nceki dönem ve yaklaşımlardan farklı olarak Kemalistlerin kültürel modelinde kadının toplumsal görevleri ev içi geleneksel rollerinden daha üstün olarak değerlendirilmiş ve meslek sahibi kadın, geleneksel ev kadınına göre üstün, saygın bir statüye yerleştirilmiştir” (39). Bakırezer, bu kadın tipinin “benimsetilmek istenen bir imge olmaktan öteye pek gidemediğini” söyler. Bakırezer’e göre, “kadının imgesinin değil, gerçekten kimliğinin değiştiği yıllar ikinci kırılma noktası olan yıllar 1960’lardır” (39). Bakırezer’in iktisadî hayatın gereklerinin değişimine bağladığı bu açılım, kadının toplumda aktif rolünü kendi kendisinin yaratmasını sağlamıştır. Ömer Çaha, *Dergâh* dergisinde yayımlanan “Türkiye’de Sivil Toplum Tartışmaları ve Kadın Hareketi” başlıklı söyleşide (söyleşiyi yapan Betül  nsal Vural), kadınların, “İkinci Meşrutiyet döneminde hayli politize ol”duğunu, bu kadınların “1935 yılından sonra sahneden silindiğini ve bunların yerini ikame eden yeni kadın kuşağının bu tarihten itibaren Cumhuriyet rejimine karşı minnet borçlarını ödemeye koyulduklarını” söyler (13).  aha’ya göre, bu konudaki ilk sapma 1970’lerin ortalarında sol kesimdeki kadınlardan gelmiştir (13).

1970’ler kadın yazarların sayısının hızla arttığı, kadın sesinin özerk bir alan kazanma savaşı verdiği bir dönem olarak da edebiyat tarihi açısından önem taşır. Kadınların, seslerini duyurmalarından daha önemli bir nokta ise, elbette ne anlattıklarıdır. Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce* başlıklı çalışmada yer alan “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı” adlı makalesinde,

Türkiye’de kadın yazarların hemen hemen tümünün “Bildungsroman” yazdıklarını, mutlaka kadın kahramanlarının gelişimlerini verdiklerini belirtir (180). Parla’nın dikkat çektiği bir diğer nokta, bu gelişim öykülerinin pek azının, kadının amaçladığı noktada sonuçlanabilmesidir (180). Parla, bunu, sistemi sorgulamaya başlayan kadının, onunla uzlaşacak bir nokta bulmasındaki zorluğa bağlar (181). Adalet Ağaoğlu’nun, Jale Parla tarafından, edebiyatımızdaki en yetkin “gelişim-büyüme-bilinçlenme” öyküsü olarak nitelenen (181) *Dar Zamanlar* üçlemesi, Aysel’in *Ölmeye Yatmak*’la başlayan sorgulama sürecinin ve uzlaşsızlığının öyküsü olarak da nitelenebilir. Aysel’i bu denli “dışarı” iten asıl etken, bana göre, entelektüel bir sorgulama sonucu ortaya çıkan yargıların yanında, yaşama karşı denenmiş ve sonuç alınmamış bir formülün yıllar yılı dayatılmış olmasıdır. Erendiz Atasü, “Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet’in İzdüşümleri” başlıklı yazısında şunları söyler: “*Ölmeye Yatmak* boyunca satır aralarına sinmiş bir sitem duyumsanır: Cumhuriyetin kadın özgürlüğü bir yanılsamadan ibarettir” (37). Aysel, Fransa’ya giderken vapurda Metin’le konuşurken, kendisini ilk kez düşüncelerini özgürce ifade eden bir birey olarak hissetmenin mutluluğunu tadamadan karşısındaki tarafından öpüldüğünü hatırladığında şunları sorar:

Neden bu denli yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Ata’mızın ruhu üstümüzde hep kol gezip dururken, ‘Kadını özgür olmayan ülkenin erkeği de özgür değildir’ deyip dururken ve O’na layık olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere, ne törelere siper etmişken, niye? (331)

Aysel’in yıllar önce yaşadığı ve ancak şimdi sorguladığı bu olayın simgelediği “kadın ve erkek” arasındaki görünmez duvarlar, Cumhuriyet ideolojisi, daha doğrusu

Atatürk tarafından ısrarla altı çizilen, eşitlikçi toplum projesinin hiçbir zaman gerçekleşmediğinin bir anıtıdır. Gençlik döneminde, Aydın'ın en küçük yakınlaşma teşebbüsüne büyük bir telaşla karşı koyan Aysel, “erkekler kardeşimizdir” şiarının doğal olmayan bir ayrışma yarattığının farkına varmayacak denli ideolojik güdüm altındadır. Oysa, görünmez duvarlar kadın ve erkek arasında sağlıklı bir ilişki kurulabilmesini daima engellemiştir. Alemdar Yalçın *Çağdaş Türk Romanı* başlıklı çalışmasında, Aysel'in Paris'te tanıştığı Alain'le ilişkisinden yola çıkarak ülkesindeki yaşlılarıyla kuramadığı ilişkinin cinsellik ya da eşitsizlik sınırlarını aşamadığını ilk kez fark ettiğini belirtir (464-5). Yeşim Arat, “The Project of Modernity and Women in Turkey” (“Türkiye’de Modernite Projesi ve Kadınlar”) başlıklı makalesinde, kadınların milliyetçi bir görev üstlendiklerini, devletin modernleşmesinde görev alırken kökensel farklılıklar derecesinde açık kırılmaları dahi milliyetçi potada eritmeyi bu sorumluluğun sınırları içinde gördüklerini belirtir (100). Sibel Erol, *Edebiyât* dergisinde yayımlanan “Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity” (“Türk Yazınında Cinsellik Söylemi: Bastırılmış Kadın Kimliğinin Dönüşü”) adlı makalesinde, bu dönemde kadınların erdemli ve iffetli olduklarını, yani erkekleri ve toplumu tehdit etmediklerini kanıtlamakla ilgili psikolojik bir sınırlama hissettiklerini belirtir ve erkekler gibi olup onlar gibi davranma geriliminin, Deniz Kandiyoti'nin deyişiyle kadının cinselliğini ve cinsel kimliğini bastıran bir “görünmez peçe” yarattığını söyler (192). Halûk Sunat “Babalar ve Kızları ya da Kızların Yalnızlıkları” adlı makalesinde Aysel için bu durumun bütünüyle geçerli olduğunu gösterir:

Küçüklüğünde, Aydın ders sormak için bile yanaşsa yüzü kızaran Aysel, büyüdükçe erkeklerle arasına hep mesafe koydu. Babalar dünyasına ya da babalananların dünyasına, sıcak bir baba eli ile kabul

görmeyen Aysel, erkeklerde hep garip bir tehlike yaşadı. Evet, erkek dünyasına kendini kattı; ama hep, kadınlığa değilse de ‘kadınsı’lığa kendini kapatarak, bilen/aydın kadınlığa soyunarak. (37)

Aysel bu anlamda, kırılma noktasına gelene dek, Cumhuriyet projesinin ideal kadın imgesini temsil eder. “Ulusal alegori” kavramına direnen bir karakter olarak ise, kimliğinin hattâ kişiliğinin dışına attığı, bastırılmış kadınlık duygusunun ortaya çıkışı bir erkeğin dolayımlayıcısı olduğu bir eylemle gerçekleşir. “Unmuffled Voices in the Shade and Beyond: Women’s Writing in Turkish” (“Gölgede Özgür Kılınmış Sesler ve Ötesi: Türkçede Kadın Yazını”) başlıklı yazısında, Türk edebiyatında kadın cinselliğinin 1960’lardan sonra kadın söyleminde oluştuğunu belirten Saliha Paker, kadın edebiyatında sorgulanan uyuşmazlığın, özellikle politik kimlikte yaşanan farkındalıkla bağlantılı bir cinsel yeniden uyanış yoluyla görünür hâle geldiğini belirtiyor (288). Paker’e göre, aile ve evlilik gibi kurumları sorgulayan, evin sınırlarını kıran kadın karakterlerin bunu, evlilik dışı ilişkilerle deneyimlediklerini de ekliyor (288). Aysel’in yaşadığı evlilik dışı ilişkinin bu türden bir aydınlanma ve sorgulama sürecini başlattığı görülmektedir. Erkeğin dolayımlayıcı olması, kadının bağımsız bir konuma doğru hareket etmesini sağlaması bakımından, kadın ve erkek arasındaki geleneksel etkileşim kalıplarının dışına çıkmaktadır.

Aysel’in gördüğü iki kâbus, neredeyse bütün eleştirmenler için, romanın merkezindeki tezin ortaya çıktığı yoğunlaşmış satırlar olarak kabul edilir. Bu kâbuslardan birinde tezini Atatürk’e ve on iki profesöre sunmak için çırpınırken her şeyi yanlış anladığını, kendisinden tez değil bir tencere dolma beklendiğini anladığında yaşadığı düş kırıklığı ve açıklama isteğine karşılık bir avcı görünümüne bürünen Atatürk’ün avlamak istediği Aysel, boynundaki tilkinin ağzı çenesini yakaladığı için



konusamaz. Jale Parla, “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı” başlıklı makalesinde rüya hakkında şu yorumu yapar: “Çocuksu çocuklaştırılmış, korkak, kendine güvenle kaygı arasında gidip gelen Aysel’in bu rüyasında bütün bir ulusun bilinçaltı gizlidir” (185). Bu yorum, Aysel’in yaşamının belli bir noktaya kadar sürdürdüğü ideal temsil nitelikleri düşünüldüğünde geçerli olabilir. Fakat, Sibel Irzık’ın “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel” (“Alegorik Hayatlar: Modern Türk Romanında Kamusal ve Mahrem”) adlı makalesinde altını çizdiği gibi, kâbusta altı çizilen olgunun “kadınlık” olması, Aysel’in kişiliğini, Sibel Erol’un yorumuyla, “beden”i yani kadınlığı aracılığıyla keşfettiği ve sistemden kopuşunu bu olgu dolayımında gerçekleştirdiği düşünülürse bir temsilden çok, alegorileşmeye bir başkaldırı olarak yorumlanmalıdır (556).

Aysel’in Engin’le bir seferlik birlikte oluşu, cinsellikten çok, düşünsel başkaldırısının simgesi olarak okunabilir. Yaptığı hareketle farkına vardığı gövdesi, maddesellikten uzaktır, Aysel’in o zamana kadar elinden alınmış olan “kadın olma” hakkının zorla geri alınışıdır. Zaten Engin’le birlikte olmasının arkasında yatan sebepler de 1968 yılının getirdiği politik değişimin, zihinsel koşullar üzerinde yarattığı etki ile doğrudan ilişkilidir. Aysel, Engin’le yatarak hem işçi sınıfıyla hem de yeni bir zihinsel kuşağın temsilcileri olan gençlerle bütünleşmeyi amaçlar. Tek başına özgürleşmeyi başaramadığı için bir sonraki neslin altına yatar: “İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır” (*Ölmeye Yatmak* 45). Böylece hareketi, kocasını aldatmaktan çok, kendisini o zamana dek var etmiş ve asla sorgulanmamış olan Cumhuriyet ideolojisini terk edişidir. Bunun yarattığı travma, yaşama ilişkin bütün gerçeklerini sorgulayacağı ve geçmişte sahip olduklarını çıkarıp atacağı bir “ölmeye

yatış”a dek sürer. Lucy Davidson “Psychological Perspectives [on Suicide]” ([İntihar Üzerine] Psikolojik Yaklaşımlar) başlıklı makalesinde intiharı kişinin kendisinde uyguladığı, kasıtlı ölüm olarak niteler (11). Davidson, intihar girişiminde bulunanların, “depresyon, psikotik rahatsızlıklar, yaşanan bir kayıp, kendine güven eksikliği ve sürekli bir boşluk hissi” yaşayan, psikolojik açıdan zayıf durumda kişiler olduğunu belirtir (17). *Ölmeye Yatmak*’ta çizilen Aysel karakteri için bu psikolojik profil geçerlidir. Yine de, Aysel’in ölmeye yatarak ulaştığı nokta, yani yaşamını ve zihnini sınırlayan ideolojik koşullanmışlıkları aşabilmesi, otel odasına girmeden önceki süreçte yaşadıklarının yarattığı aydınlanma ile başlamıştır.

Aysel’in çırılçıplak yattığı yatakta bıraktığı “kolektif” kimliğinin yerine koyduğu bireysellik fikri, aslında bir süredir üzerinde düşündüğü ve kendisindeki sorgulama itkisini arttıran yeni toplum oluşumudur. Ne yazık ki, bu fikir, aydınlar ve değişimden yana olan kişiler tarafından bile yadırganır. Engin’le bütün gece süren sohbetlerinde, Christopher Caudwell’in *Özgürlük Düşüncesi* üzerine tartışmışlardır:

Caudwell’in düşüncesini biraz daha ileri götürmüş,  
‘Toplumculuğun en ileri aşaması, insanı bir kişi yapmaktır’ demiştim de,  
birden ayağa fırlamış: “Bu bireyciliktir! Toplumcu bir felsefeyi,  
bireycilikle nasıl bağdaştırabilirsiniz? Böyle düşünüyorsanız siz de gerçek  
bir toplumcu değilsiniz,” demiş, kendini bana karşı üstünleştirmek için  
de, “Bu bir sınıf sorunudur,” deyip geri oturuvermişti. Sınıf? Öyle ya.  
Hangi sınıftanım ben? Düşünenler sınıfı. Bunu da ilk düşünmüyoruz  
zaten. Ama Engin de sözlerin altında yaşayan, hareket eden kımıltılı  
dünyanın farkında değil. Yaşanmışlığı olmayan hiç bir cümle kalıbının  
hiçbir anlam yüklenmediğini bir gün anlar mı acaba?

Kişi olmak üstüne o düşüncemi ilk kez Ömer’e açtığımda:

“Bunu söylemek için henüz çok erken,” demişti.

Her şey için hep erken... Sonuç: Geç kalmak. (192)

Aysel’in Engin’e ve Ömer’e açtığı fikirlerin “yenilik” arayışını yansıtmaması, içeriğinden daha büyük önem taşımaktadır bana göre. Biri üniversitede gençleri yetiştirmekte olan, ileri fikirli bir aydın, diğeri ise ülkenin geleceğine ilişkin bir değişim umudunu ilk kez doğurabilmiş devrimci hareketin bir üyesi olan iki erkeğin verdikleri değişim karşıtı tepkiler, Ağaoğlu tarafından düzen kurucu ve sürdürücü erkek kimliğinin yenilik arayışındaki kadın karşısında tutumunu göstermek için vurgulanmış görünüyor. Aysel’in yenilik ve değişim arayışının, bir kadın olmasının yanında, aydın olmasıyla da ilişkisi elbette, toplumsal bir ölçeği göz önünde bulundurmaktan vazgeçemeyişinde görülür. *Hayır*’daki yan metinlerinden öne çıkanı, Aysel’in, öncü rolündeki aydınların, değişim güçleri kısıtlandığı, toplumda karşılığını bulmadığı ya da baskı altında tutulmaya çalışıldığı durumda, bir başkaldırı yöntemi olarak intiharı seçtiklerini iddia ettiği araştırmasıdır. Aysel’in bireysel olarak da desteklediği ve sınırında bulunduğu anlaşıldığı bu tutum öncelikle sürüp giden aksaklıkların peşinden ayrılmayı, başkaldırı gücünü gerektirmektedir.

Sisyphus/Prometheus öğretisi... Tanrılara inanılan bir zamanın öğretisi... Yineletmeyi dayatan, yinelemelerde direniş adı altında bir yücelik bulan bu inanış... Bizi birörnek sürüngenler haline getiren bir zamana karşı gerçek, sahici bir başkaldırıyı önleyen bu inanış değil mi?

(41)

Bireysel duruşu açısından da son noktasına varmış olan Aysel’in “Hayat değişecekse, kendini değiştirebilenlerle değişecek, yinelenişe ayak uyduranlarla değil”

(19) sözü, kendi hayatında isteyerek ya da istemeden yaşadığı değişikliklere gösterdiği uyumun bir boyun eğiş değil, daha çok yenilmeye ve tükenmeye bir başkaldırı niteliği taşıdığını gösterir. Daktilosuna yazdığı son cümle ise, kendi tavrını topluma ulaştırmak isteyen bir aydının çağrısıdır: “HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU TEK VE SON SÖZE BAĞLI: HAYIR...” (227) Üç romanda da karşımıza çıkan intihar izleğinin, özellikle *Hayır*’da psikolojik boyutunu aştığı görülür. Saliha Paker yazısında, intihar olgusunun bu üç romanda geçirdiği değişimi şöyle özetliyor: “İntihar kavramı, üçlemenin ilk kitabında sadece bozguncu bir bildiri niteliği taşıyabilmişken *Hayır*’da, itaate karşı tutkulu bir karşı duruşa dönüşmüştür” (294).

Aysel’in “aydın-yurttaş” kimliğinden bütünüyle ayrılamayacağını gördüğümüz “kadın” kimliğinin özerk yanı ise, varoluşsal anlamda değişime ve yenilenişe sürekli olarak açık kalmasıdır. *Dar Zamanlar* üçlemesi, Cumhuriyet projesinin en gerçek “yeni”liği olan toplum düzeninin erkekle eşit üyesi olmaya davet edilen kadınların, kağıt üzerindeki düzenlemeleri hayata geçirmek için kendi kişisel çabalarına muhtaç olduklarını gözler önüne seren ve bu anlamda kadın kimliğinin değişimini, bütün tepkilere ve engellemelere karşın gelişimini resmeden bir yorum olarak özellikle önem kazanmaktadır.

## 2. Yalnız -Kadın- Sanatçı: Tezel

*Dar Zamanlar* üçlemesinin asıl karakteri olan Aysel’in kardeşi Tezel, *Ölmeye Yatmak*’ta genç Aysel’in mutsuzluğunun sessiz ve bilinçsiz tanığı bebek, *Bir Düşün Gecesi*’nde, yaşadığı hayal kırıklıkları sonucunda devrime ve sanata inancını yitirmiş bir genç, *Hayır*’da ise başka bir ülkeye yerleşerek yaşamına yeniden çekidüzen vermiş bir

ressamdır. Aysel’in, Tezel’in hayatı üzerinde etkisi yoğundur. Kendisinin yaşadığı kısıtlamaları, baskıyı yaşamasını istemediği Tezel’in öğrenci hareketlerinde aktif olarak yer almasını, İstanbul’a giderek tek başına yaşamasını ve akademide okuyarak bir ressam olmasını destekler. Bu nedenle Tezel, ironik biçimde, yaşatlarından farklı olarak, karşı duruş itkisini somut bir karşı duruşla besleyememiş olur. Onun karşısına aldığı somut aile değerleri, isyan ettiği bir baskı ve şiddet biçimi yoktur. Tezel’in yalnızlığı daha bu noktada başlar. İsyanını besleyecek bir sebebi olmaksızın, kitleye katılır ama bu “yalnızlık” noktası ona ayrıcalıklı bir görüş açısı kazandırır. Beyhan Uygun Aytemiz, “*Adalet Ağaoğlu’nun Roman Dünyasına Psikanalitik Bir Bakış*” başlıklı yazısında, Haluk Sunat’ın aynı başlığı taşıyan çalışmasında vurgulanan noktalardan birini şöyle sunar: “[*Bir Düşün Gecesi*], ‘aydın olma’ çabasındaki Aysel’in kendi olamayışının ve kendi yaşayamadıklarını kızkardeşi Tezel’de yaşatma çabasının ifadesidir”

([www.bilkent.edu.tr](http://www.bilkent.edu.tr)).

Ankara’da başlayıp İstanbul’daki hayatında devam eden devrimci eylemliliği, Tezel’in dışarıdan baktığında, biçimselliği aşamadığını, bilgi ve inançla, sahici bir amaçla yüklemlemediğini gördüğü toplu bir yanılsama hâline benzer. Tezel’in bu dönemde karşısına çıkan erkekler, söylemle pratik arasındaki bu uyumsuzluğu somutlayan nitelikte insanlardır. Tezel’in evlilikleri de o dönemin Türkiye’inde sıkça rastlanmayan, özgür birer eylemdir ve Tezel’in geleneksel çevrede sürekli eş değiştiren bir kadın olarak yaftalanmasına sebep olmuştur. Tezel’i bu konuda da özgür bırakma taraftarı olan Aysel’dir. Oysa bu tavır ikisini yakınlaştırmak yerine daha da uzak kılar. Bu denli özgür ama aslında “yalnız” bırakılan Tezel, yaşadığı sorunlar nedeniyle evliliklerini bitiren, ikinci evliliğinden olan oğlunun sorumluluğunu dahi alamayan güçsüz bir insan olur. Geriye dönüp baktığında büyük bir hayal kırıklığıyla andığı

devrimcilik dönemi ise, eşlerinin simgelediği bir yanlışlar dizgesi, bir şekilcilik ve dogmalar alanı olarak görünür.

Tezel'in yaşadığı inançsızlığın arkasında yatan bu sebeplerin yanında, travmatik etkisi olan bir sergi vardır. Açtığı bir sergiye gelen iki devrimci genç tarafından tokatla ve tükürükle aşağılanan Tezel'in suçu, resimlerine işçileri konu etmemesidir. Başarılı bir ressam olarak anılan Tezel'e getirilen bu dar görüşlü eleştiri ve gördüğü hakaret, devrimci hareketin içi boşalmış bir kabuğa dönüştüğünü anlamasına yol açar. Fakat mücadelenin dışına çıkması, yalnızca devrimci harekete inancını yitirmesi değil, aynı zamanda hayatını biçimlendiren bütün eylem ve inanç pratiğini, varoluşunu gözden çıkarması anlamına gelmiştir. Tezel'in vazgeçişinin yerine başka bir ilişki ve inancı koyamaması da bununla ilgilidir. Resim de o travmadan sonra bütün anlamını yitirmiş, içki için para kazandıracak, turistik bir üretim anlamına bürünmüştür.

Tezel'in yaşadığı bu kayıp duygusu, saf bir nihilizme dönüşmüş, yaşadığı acıları unutmak isterken alkol bağımlısı olmasıyla sonuçlanmıştır. Heather J. Smith, Russel Spears ve Intse J. Hamstra “Social Identity and the Context of Relative Deprivation” (“Sosyal Kimlik ve Hayal Kırıklığı”) başlıklı yazılarında, “bir kişinin, benzeri bir başka kişi ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan gücenme ya da haksızlık hissi” olarak nitelenen psikolojik durumun, bireysel olarak deneyimlendiğinde grup bazında yaşanan ve paylaşılan duygulardan daha yorun bir izolasyona, yalnızlığa ve kapanmaya yol açtığını belirtmektedirler (2006). Tezel'in üyesi olduğu devrimci çevreye karşı duyduğu mesafenin yarattığı bireyselliği, yaşanan zorlu dönemde, karşılaştığı durumlara karşı tepkisini toplumdan bütünüyle kopmasına yol açmış, gerçek koşulları algılayışını da bozmuştur. Tezel'in kendisine bakışını dile getiren sözler, kendisine de büyük bir öfke ve tepki duyduğunu gösterir: “Yunan tragedyalarında bütün belâlar nasıl baş kahramanın

üstüne yığılırsa, çağdaş tragedyaların baş kahramanı gibi bütün gülünçlükler de benim başıma gelmiş; hiç bilmiyordum, ah hiç bilmiyordum. Çok komik!..” (55)

Tezel’in söylemine kulak verdiğimiz roman 1972 yılında geçen *Bir Düşün Gecesi*’dir. Ağaoğlu’nun bu romanda kurduğu darbe sonrası koşullarda, değişen dengeler ve baskı ortamında yalnızlaşan, güvensizleşen, birbiriyle uyumunu ve iletişimini yitirmiş insan profilleri arasında Tezel, hem olayları dışarıdan izleyen bir aydın, hem harekete inancını yitirmiş bir devrimci, hem sanatının anlaşılmasını sağlayamayan bir ressam, hem de yalnızlığı seçmek zorunda kalmış bir kadındır. Bir araya gelen bütün bu olumsuzluklar, Tezel’in ölüme yaklaşan bir hayata kapılıp gitmesine yol açmıştır. *Bir Düşün Gecesi*’nin ünlü ilk cümlesi Tezel’e aittir: “İntihar etmeyeceksek içelim bari!” (5) Tezel’in hayatında kaybettiği değerlere ve asla bulamadığı sevgiye karşılık girdiği bu intihar denemesi, ölmeyi bile seçemeyecek kadar güçsüz olmasından kaynaklanır.

Sürekli bir dosta ihtiyaç duyarak yaşayan, en yakını ve ihtiyaç duyduğu kişi olan Aysel tarafından yalnız bırakılan Tezel, sürekli yaşadığı dönemin “insanî değerler” üzerindeki yıkıcı etkisinden yakınır:

Ama şuramda bir bulantı. Gitmiyor, geçmiyor. İnsanlar arasında durmadan mikrop gibi yayılan bir hastalığın bulantısı bu. Kuşku ve güvensizlik. Bunları böyle böyle düşünmek zorunda kalışım... Yoklaya yoklaya yaklaşmak herkese. Şu anlamda ya da bu anlamda... Adımları hesaplı atmak. Yüreklere hesaplı açmak. Açık olamamak. Her gün biraz daha kapanmak. Her gün biraz daha köstebekleşmek, tilkileşmek, böcekleşmek... (70)

Devrimci bir aydın ve sanatçı olarak kendisini var ettiği bütün araçları yitirmiş bir insanın çılgınlığına dönüşen, Ağaoğlu'nun karanlık bir alayla kurduğu “Tezel” söylemi, 1970’lerde darbe sonrası yaşanan tikanıklığın, çözümsüzlüğün ve umutsuzluğun aktarımıdır. Tezel’in romanın sonunda düğünden, umudunu yeniden kazanarak ayrılması da, Ağaoğlu’nun bu söyleme getirmek istediği yorumu temsil eder. En umutsuz ve ölümcül noktada dahi umudun varlığının simgesine dönüşen Tezel, *Hayır*’da İspanya’ya yerleşmiş, yeniden resim yapmaya başlamış, çocuğuyla ilişki kurabilmiş, kısacası yeniden başlamıştır. Ağaoğlu’nun bu olumlu tabloyu Türkiye’de değil de Avrupa’da çizmiş olması da büyük anlam taşır. Bir açıdan, sanatın belli bir ülkenin sınırları içinde düşünülemeyeceği gerçeğinin vurgulandığı düşünülse de sanatın ve sanatçının değerinin “burada” değil, “dışarıda” bilindiği, bu toprakların sanatçıyı varoluş kaynağı sağlamadığı okuması da yapılabilir.

### 3. Duyguyla Tanışan Aydın: Ömer

Aysel’in kocası olan Ömer, *Ölmeye Yatmak*’ta aldatılan koca olmaktan öteye geçmez. Aysel’in, tüm hayatını kapsayan sorgulayışı, nedense kocasını içermez. Evliliği ve kocası hakkında düşündüğü nadir anlardan biri de yine Engin’le ilişki içinde verilir:

Bütün gece çalıştım. Bütün gece çalıştıktan sonra evden çıktım.

Neden çıktım? Yolunda giden bir evlilik. Yıllar sonra yatakta birbirine hâlâ istekle sarılan iki kafa dengi. Evliliğin bir tanımı varsa, en yalını bu olmalı. İki kişiyle bütün bir dünya kurulamayacağını da bilen üstelik.

Neden çıktım evden? Matbaada işçilik eden bir öğrencimle yattım. Ama çok önceydi bu. Neden yattığımın da öyle uzun boylu üstünde durmuş değilim. Olması gereken bir şeydi. Kaçınılamaz. Evden bunun için



çıkmadım. Öğrencimle hangi neden altında yatmışsam o yüzden... başı sonu olmayan bir an. Öyle mi acaba? (107)

Aysel'in evle ilgili takıntılı ruh hâli, Ömer'le ilişkilerinin kesin bir yalnızlık taşıdığına ilişkin bir ipucudur. Ömer'le ilgili verilen bilgi sadece, bir araştırma için şehir dışında olduğudur. Ömer'in Aysel için ne ifade ettiğini *Bir Düğün Gecesi*'nde öğreniriz. Bu romanda, düğünün anlatıcısı, sunucusu, aktarıcısı rolündeki Ömer'in, *Ölmeye Yatmak*'tan, yani Aysel'le Engin'in ilişkisinden dört yıl, 12 Mart askerî darbesinden yaklaşık bir yıl sonra, ailesinin düzenlediği bir törende, karısının ilişkisini kestiği ağabeyinin kızının düğününde bulunmasını açıklayacak tek sebep, içten içe Aysel'in yeğeni Ayşen'in kendisine duyduğu aşka verdiği cevaptır. Yine de bu törene ve yaşamının geneline bakışındaki umutsuzluk, o zamana dek savunduğu tüm değerlere inancını yitirmiş bir insanın içine kapanışını yansıtır: "Bilim fazla, yaşama eksik olunca, ya yaşama küskünleşir insan, ya bilim içinde hödükleşir. Bende şimdi ikisi de var. En yakın bilimci dostlarımın hödüklüklerinden küskün, küskünleştikçe de hödük bir Ömer oldum son aylar..." (91).

Ömer'in o zamana kadar yaşamını üstüne kurduğu anlayışın, hem meslektaşları hem de öğrencileri tarafından görmezden gelinmesi, doğal olarak yaşamını ve varoluşunu sorgulamasına yol açmıştır. Ağaoğlu, Ömer karakterinde yansıttığı rahatsızlığı, daha çok psikolojik açıdan ele almıştır. Bunun yanında, kişisel geçmiş açısından Ömer, Aysel'le birlikte, Cumhuriyet aydını tipinin açık bir temsilidir. Baskın Oran, "Azgelişmiş Ülkelerde Aydın ve Milliyetçilik" başlıklı makalesinde, Türk aydınının özelliklerini üç başlıkta toplar: "köken olarak küçük burjuva, bir sınıf değil, bir başat tabaka olmasından gelen bir sınıflarüstü niteliğe sahip ve dorudan doğruya Batı eğitiminin ürünü" (391). Bu tanımlama, yukarıda değindiğim, devletin ideolojik

örgütlenmesiyle uyumlu ve sistemi yeniden üreten bir aydın tipini, Türkiye özelinde, desteklemektedir. Ömer karakterinin, Ağaoğlu tarafından psikolojik yönüyle ele alınması ise, bu yapılanma modelinin, aydın kimliği açısından yarattığı sağlıklı gelişimi ve bunun sonuçlarını sergilemesi bakımından önem taşımaktadır.

Bütün yaşamını analitik bir kesinlikle kurmuş olan Ömer, kendisine dayatılan değerler, daha doğrusu günün koşullarının yarattığı değersizlik nedeniyle, “saçma”ya varan endişeler duymaya, kaygılar gütmeye başlar. Ayşen’in hapishanedeki arkadaşı Gül’ün babasıyla yaptığı konuşma sırasında düşündükleri dramatik bir niteliktedir:

Benden çok şey öğrenmişler! Hâlâ da öğretiyorum bayım, biliyor musunuz? Ama artık kimse dinlemiyor. Anlattıklarım aynı oysa. Değişen ne peki? Adamcağız adını söyledi, arada Gül, kızım, falan diyor. Uğultudan mı işitemiyorum, başka bir şey mi giriyor aramıza? Ne oluyor? Yok. Onun polis molis olduğu geçmiyor aklımdan. Nerden çıkarıyorum? Kimse polis değil. Çünkü herkes polis. Herkes polis olunca, kimse polis olamaz artık. Bu adam benim kim olduğumu biliyor. O zaman ben de polisten başka bir şey olamam. Hepsinin hakkı var. Bütün arkadaşlarımın, bütün toplumcuların. Herkes, hepsi içerde. Ben neden değilim? Beni kim korudu? Kim beni kısa bir süre alıp bıraktı? Şimdi de polis olabilecek biriyle tanış çıkarıyorlar burada. (95)

Gül’ün babası, çalışmalarıyla çok ilgilendiğini ve onlardan faydalandığını söylerken Ömer’in kim olduğunu bilmediği bu adamın yakın ilgisine verdiği cevap, kuşku ve güvensizliğin toplumsal bilinçaltına ne denli yerleştiğini çarpıcı biçimde gösterir.

Üstelik son zamanlarda yaptığı işlerin anlaşılmamasından, kimsenin çalışmalarından faydalanmamasından yakınan Ömer’in bu olumlu yaklaşım karşısında yine de bu tavrı

takınabilmesi, anlatılan gerçeğin gücünü perçinler. Ömer'in, içerde "yeterince" kalmamasına kuşkuyla bakan insanların arasında Aysel'in de olması, bu trajedinin en üst noktasıdır. Ömer, en yakınındaki insan tarafından dahi yalnız bırakıldığı için, içeriden çabuk çıktığına hayıflanır, tedirginlik, utanç ve dışlanmışlık hisseder. Düğüne katılmayıp evde kalan Aysel ise, ilkokul arkadaşı Sevil yüzünden gözüaltına alınır ve karakola götürülür. Tezel'in aktardığı biçimiyle, Aysel'in bu haberi verirken hissedilen neşesi, Ömer'deki sağlıksız düşüncenin, aydın bireyleri kavramış bir saplantı hâline geldiğini vurgular.

Bu gözüaltı ve hapis ululaştırmasının yanında, Ömer'in darbe aldığı diğer konu, yine akademik kimliği ile ilgilidir. Okulda daima saygın bir profesör olarak anılan Ömer, sosyalist olduğu hâlde, bilimsel bakışın gerektirdiğinden farklı davranmamaya, duygularını bilimsel bakışına karıştırmamaya özen gösterir. Oysa, dönemin devrimci gençlik grupları, onun bilim adamı kimliğini hiçe sayarak kendisini sistemin bir parçası biçiminde damgalarlar. Bu hareket, Ömer'in bilimsel çalışmalarını her şeyden üstün tutan anlayışına çok büyük bir darbe indirir. Düğünde karşılaştığı, o dönemde dersleri sırasında sınıfın boşaltılmasını isteyen kişilerin başında gelen Tuncer'in, bütün fikirlerini ve mücadelesini, hiç varolmamışçasına bir yana bırakıp aşkı için karşısında savaştığı sınıfa dahil olması ise, Ömer'in, bütün değer sistemlerinin yıkılışını görerek yaşadığı bunaltıyı artırır:

Neden ellerini uğuşturuyor sanki? İngiltere, Fransa ya da  
İsviçre'lerde okuma kapıları Siteler'deki marangoz çocuklarına hep  
kapalı mı kalacak?

"Burda yapılacak ne kaldı ki, değil mi hocam?"

[....]

İçim sürekli bir öfkeyle, öyle Tuncer, diyor, sen yapılabilecek her şeyi yaptın. Bir bölük arkadaşınla elele kolkola yapılacak her şeyi hepimize gösterdin durdun: Ders yok arkadaşlar! Çıkın dışarı! Bu düzenin üniversitesini bitirip bu düzenin bir yerinde bir şey olmak istemiyoruz! Boşaltın burasını!.. Halkımız emperyalizmin kısılacı arasında zulmün yumruğu altında inim inim inliyor. Bunlarsa bize hâlâ, yok Özel Kalkınma Mantiğı, yok bilmem ne diye nutuk çekiyorlar... (136)

Ömer'in düğün töreni boyunca sıkıntısını çektiği Ayşen'e ilgisi ve Tezel'in kendisini içki ile boğmaya, yok etmeye çabalamasına bakışı, anlatının ilerleyen bölümlerinde kendisinin de içkinin etkisiyle duygularını ortaya çıkarmasına, Aysel'le yüzleşmek için bir telefon konuşması yapmasına dönüşür. Uzun zamandır, uzak-yakın bütün ilişkilerinde kırılan, yalnızlaşan Ömer'in yaşadığı "saçma"yı hâlâ aklının sınırları içinde göstermesine karşın, duyguların denetlenemediği bir nokta vardır: Aysel'in Engin'le yaşadığı tek seferlik ilişki. "İçeri"den fazla çabuk çıktığını düşündüğü kocasını cezalandırmak istercesine, aylardır birlikte olmayı reddeden Aysel'in çevresine ördüğü kozayı delemeyen Ömer, düğün boyunca içkinin ve bunaltının yarattığı esrimeyle, yıllardır içinde biriktirdiği bir öfkeyi de fark eder. Nigel Edley ve Margaret Wetherel *Men in Perspective* (Erkekler Mercek Altında) adlı çalışmalarında, erkeğin gücünün, duygulara karşı yalıtılmışlıklarıyla özdeşleştiğini belirtirler (157). V. J. Seidler'a göre, gerçekte içinde bulundukları durum ile toplumun kendilerinden beklediği ve dışarıya yansıttıkları tavrın birbirinden farklı olduğu gözlenmektedir (aktaran Edler ve Wetherel 157). W. Hollway ise, erkeklerin, duygusal ihtiyaçlar açısından, kadınlardan farklı olmadıklarını, fakat kadınların tersine, çocukluklarından itibaren, bu yöndeki ihtiyaçlarını dile getirmemek üzere eğitildiklerini belirtir (aktaran Edler ve Wetherel 60).

Ömer'in Aysel'le yaşadığı gerilim ise, her ikisinin de aynı biçimde, duygusal durumlarını dile getirmekten kaçınmalarından kaynaklanmaktadır. Aysel bir kadın olarak, ilişkide genellikle erkeğe atfedilen bir eylemde bulunmuş, Ömer'in hapishaneden çıkışından sonraki süreçte de, onunla duygusal iletişimini kesmiştir. Ömer, Aysel'in tavrından dolayı, özellikle bir erkek olarak rahatsızlık duyduğunu, içinde bulunduğu “kriz an'ı”nda fark edecektir. Tezel'le aralarında geçen şu konuşmayı düşünür ve Engin'le ilgili, itiraf edilmemiş rahatsızlığını keşfetmeye başlar:

“Sen o devgençten bile ürkmemiş insansın. Benim gibi zararsız bir anarşistten bütün eylemi içki kadehlerini dinamit gibi içine boşaltmak olan birinden çekinmene akıl erdiremiyorum doğrusu”.

İşte yine Engin. Tezel'in bütün takılmaları ardından beynimin ikide bir bulup çıkardığı Engin. (91)

Ömer'in Aysel'den öğrendiği zamandan beri saygıyla karşıladığı ve hattâ Engin'in kaçacağı sabahtan önceki gece evlerinde sabahlamasına ve kendileriyle yakın bir sohbet kurmasına dahi sıcak baktığı bu tek seferlik ilişki, bir aydın olmanın, insan olmanın önüne geçemediğini gösteren en dramatik örneklerden biri olarak nitelenmelidir.

Cumhuriyet projesinin, Aysel'in geçmişine ve kadın oluşuna karşılık, Oxford'da aldığı eğitim, ailesi ve erkek oluşu ile, “ideal” aydını olarak çizilen Ömer'in, ülkenin gerekliliklerine adanmış, kendi yaşamına sağır kalmışlığı da bir noktada, insanca bir duygunun, kıskançlığın etkisiyle aşılr. Adalet Ağaoğlu, düğün gecesi içine sığışmış gibi görünen ama giderek, uzun zamandır bilinç düzeyinin dışında devam ettiği anlaşılan hesaplaşmanın, sağlıksız sayılabilecek bir biçimde, orta yaşının üstünde bir adamı ilk kez kaba ve saldırgan kılabileceğini gösterir. Bu anlık patlama, asıl olarak, yıllar sürmüş “adanmışlığın” bir sağlıksızlık işareti olduğunu ispat edercesine, Ömer'in Ayşen'e âşık

olması ve onunla evlenmesine dek gider. İnsanî yönleri ihmal edilmiş olan “ideal” aydının, kendisine “rağmen” kurduğu kimliğinin birkaç darbeye örselenmesi ve paranoyaya dek sürüklenmesi de bu görüşü destekler. Sonunda, Aysel’in birey olmayı öne çıkaran konuşmasına karşı “henüz erken” cevabını veren Ömer, kendisi için geç kalınmış pek çok şeyi yaşamayı göze alır.

### **C. Kendine Yenik Düşen Genç: Devrimci**

“*Dar Zamanlar* üçlemesi, ‘kimlik’ sorunsalının ele alındığı eserlerden oluşur” önermesi kadar genellenebilir olduğunu düşündüğüm bir başka ifade de, bu üç romanın Türkiye’de devrimci hareketin gelişim çizgisini sunduğudur. Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak*’ı yazma itkisini duymasının arkasında, 1968’in Cumhuriyet projesinden gerçek bir kopuşu temsil etmesinin ve ilk kez farklı bir rejim ve buna bağlı olarak yeni bir zihinsel düzen arayışı başlatmasının yattığını hatırlamak bu romanın merkezindeki eylemi doğru biçimde yorumlamamızı sağlayacaktır. Aysel’in öğrencisi Engin’le birlikte olmasının “zina” ya da aldatma olarak nitelenemeyeceği yukarıda belirttiğimiz sebeplerden dolayı açıktır. Ağaoğlu, Aysel’in Engin’e fiziksel ya da duygusal bir ilgi duymadığını, onunla birlikte olmasını bu “yeni ve vaat dolu” nesille birleşmek için simgeselleştirdiğini roman boyunca tekrar eder. Aysel’in bu nesle beslediği sevgi ve ilginin arkasında yatan yenilik ve değişim dinamiği, Aysel’in “inançlı” neslinin otuz yılda değiştiremediklerini çok kısa bir zamanda yerle bir etme inancını taşımalarıdır. Aysel, “hareket hâlinde olmak” fikrini desteklese de bu gençleri ve onların somut temsilcisi olan Engin’i yakından incelediğinde devrimci hareketin de yıllardır süren şekilcilik ve muhafazakârlık sorunlarını barındırdığını görür. Zekeriya Baskal “Adalet Ağaoğlu’nun İki Romanında 68 Kuşağı” adlı makalesinde, 68 dönemi devrimci

hareketinin *Ölmeye Yatmak ve Bir Düğün Gecesi*'nde olumsuz bir biçimde yansıtılmasını, bu hareketin amaçladıklarını gerçekleştirememesine bağlar ve sebeplerini şöyle sıralar: “Birincisi, bu kuşak Türk toplumunun çok marjinal bir kesimini temsil ediyordu. Bir öğrenci hareketi olarak başladı ve öyle devam etti. [...] İkincisi, 68 kuşağının üyeleri kendi aralarında bile farklılıklara tahammül edemediler. [...] Son neden de, öğrencilerin insan doğasını ihmal etmiş olmaları[dır]” (68-69). İki romanda anlatılan devrimci gençlerin davranış biçimleri ve hayata karşı tutumları yoluyla Ağaoğlu, Baskal'ın sunduğu profili yansıtan bir bakış açısına sahip olduğunu gösterir.

*Ölmeye Yatmak*'ta, Aysel'in söyleminde dönemin devrimci hareketine yönelen önemli eleştirilerden biri, devrimci sanat anlayışının biçimciliği üzerinedir:

O tiyatro davetiyesi bu gece için değil mi? Genç bir topluluk. Umutlandırıyorlar. Sevimli yanlışlarına hoşgörüyü bakılması ise onları yüreklendiriyor. Sevimli yanlışlar yapıyorlar evet. Örnekse, oyun boyu bir dizi ezilen, sömürülen insanları gösteriyorlar. Bunlar niye ezildiklerinin, hatta ezildiklerinin bile farkında olmuyorlar ama, oyun sonu mutlak, her şeyin farkındaymışlar gibi ağaların, beylerin korkudan dudaklarını uçuklatacağını sandıkları sözler ediyorlar. Gerçekte böyle şeyler olmadığı için, sahnede oluyormuş gibi gösterilmesi yüreklere bir ferahlık verse gerek. (332)

Buradaki tespit, devrimci hareketin gerçekçi politikalar üretmekten uzak, halkı analiz edemeyen, somut çözüm önerileri üretemeyen naif, hattâ ilkel anlayışının sonuçsuz kalacak bir girişim olacağı yönündedir. Ağaoğlu'nun 1968'de farkına vardığı ve sorguladığı bu olgu, 1979 yılında yayımlanan ve 1972 yılında geçen *Bir Düğün Gecesi*'nde yıkılmış, yılmış, somut bir duruş noktası olmadığı için parçalanıp dağılmış

bir grup devrimci gencin içine kapanmış öz-sorgulamalarında yeniden gündeme gelir. Burada tespitin ve sorgulamanın Adalet Ağaoğlu'na ait olduğunu bildirmek önemlidir, çünkü romancılık kariyerini belirleyen motivasyon kaynağının toplumsal ve politik gelişmeler olduğunu her fırsatta dile getiren yazarın, bu dönemde etkinlikleriyle ülke gündemini belirleyen devrimci harekete getirdiği yorum, romanlarında, karakterlerin söylemlerinde eridiği noktalarda bile, “doğrudan” bir tavırla iletilmiştir. Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta umut kaynağı olan ama hataları da gözle görülür derecede büyüyen gençlerin yaptıkları yanlışın bedelini yalnızlık ve inançsızlıkla ödeyişlerini *Bir Düşün Gecesi*'nde anlatır. *Ölmeye Yatmak*'ta Engin'in ve Aysel'in gözlemlediği devrimci çevrelerin, bütün heyecanlarına ve atılım isteklerine karşın temelsiz ve araçsız muhafazakârlıkları, sadece hareketin sonuçsuz kalmasına değil, anlamsızlığa sürüklenen bir devrim sonrası kitleye de sebep olur. Devrimci bir lider olan Tuncer, hayatında ilk kez tanıdığı aşk uğruna devrimcilikten uzaklaşmakla kalmaz, sevdiği kadının burjuva yaşamının sunduğu bütün konforu kabul eder. Ayşen, ailesiyle sürdürdüğü hayattan rahatsız olan, devrimcilerin arasında bulunmaya çabalayan ama yaftalarından kurtulamayan bir devrimci örneğidir. Onun, sürekli dışarıda bırakılışına tepki olarak, bir generalin oğluyla evlenmeyi kabul ederken yaşadığı “aradalık duygusu”, boyun eğişe sürüklenen başarısız devrimci hareketin değişim yönünü işaret eder niteliktedir:

İyi niyetle ağzımı alıştırıyorum işte. Defolsun 6. Filo!.. Halklara özgürlük!.. Emperyalizmin uşakları!.. Bütün bunlardan sonra, kolay mı dilin değişmesi? Ercan'ın dili, papyon kravatlı. Güneş dili, uzun kravatlıymış. Aysel halam, ben daha küçükken, böyle bir şey söylemişti. Ne olduğunu anlamamıştım. Şimdi, Ercan'ın kullandığı papyon kravatlı dili öğrendikçe anlıyorum. Daha doğrusu öğrenmeye çaba gösteriyorum.



Buna sevinmeli Ercan. Kulübe gidelim mi? Briç oynardık. Babam yine yönetim kuruluna seçilmiş. Kokteyle gitmemizi istiyor. Ne giyeceğim? Bu iyi mi Ercan? Geçerken berberime uğra da postişimi aliver kocacığım. Kocacığım ıgğğ!.. (213)

Ayşen'in kendisini olduğundan daha da mutsuz bir duruma mahkum edişi ve anlamsız evlilik kararı, hayal kırıklığının ardından gelen derin çöküşe işaret eder. İçinde oldukları ya da olamadıkları devrimci hareketin bir dönemin gençleri üzerinde yaptığı etki sadece tutuklanmalar, işkenceler, uzun süreli hapis cezaları ve baskıcı yönetim biçimi değil, içselleştirilen yalnızlık ve değer yitimi de olmuştur. Bu değer yitimi ve yalnızlaşma, bazıları tarafından alt edilmeye çalışılsa da, etkilerinden kurtulma olanağı sunulmayan, hattâ ülkede yaşama hakkını kaybeden çok geniş bir siyasî mülteciler kitlesi oluşmuştur. Ağaoğlu, bu süreci *Hayır*'da ele alır. 1980'den sonraki dönemde geçen *Hayır*, halkın on yıllardır yaşadığı baskı ve şiddet eylemleri nedeniyle bütünüyle sindirildiği, faşist baskının içselleştirildiği, anti-komünist ideolojinin başarıyla öğretildiği ve değer yitiminin üst noktaya vardığı bir toplumsal resim sunar. Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak*'ta, anti-komünist ideolojinin okullarda sistemli biçimde sürdürüldüğü bir dönemden sonra gelen 1968 hareketini ele alarak ideolojik bir kırılma ve bir tarihsel dönemeç olarak gördüğü girişimin, 12 Mart darbesiyle parçalandığını, sonraki çatışma dolu yılların ve 12 Eylül'ün, okullardaki anti-komünist beyin yıkama yöntemlerini bütünüyle yürürlüğe koyduğunu *Hayır*'la gösterir.

Ağaoğlu'nun çizdiği tabloda herkes kaybetmiştir. Sağda da solda da yer almak gençleri tutarlı, umutlu ve inançlı bir yaşama sahip kılamamıştır. Engin hapiste ve sürgünde geçen yıllarında değerlerini yitirmiş, kişiliğini oluşturan nitelikleri, anılarını, duygularını bütünüyle terk etmeye yaklaşmıştır. *Hayır*'da Aysel'le yaşadıkları

karşılaşmada, Aysel’in, gözüne artık sıradan ve hattâ rahatsız edici yaşlı bir kadın olarak görünmesi, kendisinden çocuk yapmak isteyen ama aile kurmayı düşünmeyen bir kadına “evet” demesi, kendisine rahatsız edici gelse de önüne geçemediği bir dönüşümdür.

Uğruna savaştığı davadan hem yenik ayrılmış, bunun için cezalandırılmış hem de kurtarmak istediği vatanında yaşama şansını dahi yitirmiştir. Yıllar onun için sorgulamaya değmeyecek bir hınç ve yeniklik duygusuyla, yeni ve alışmasına imkân olmayan bir toplumda tutunma çabasıyla geçer. Ancak yıllar sonra, Cemal’i aklını yitirmiş bir hâlde kendisi gibi bir mülteci olarak gördüğünde yaşadıklarının hınçla, öfkeyle ya da unutuşla üstesinden gelinemeyecek, kitlesel bir kıyımın parçası olduğunu anlayabilir: “Geçmişle ilintili her şey sürekli değer değişimine uğrayınca, şimdi ile, gelecekle ilgili her şey de aynı değer değişimine uğruyordu. Cemal’den nefret etmesi gerekiyor, fakat edemiyor. Aysel’le yaşanmış geçmiş güzellikler, o uçsuz bucaksız güven, hatta, aşk, bir türlü bugünün malı olamıyor” (173). Hepsi kaybetmiştir. Soldaki de sağdaki de, Engin de Cemal de. Bütün bunlara yol açan şeyleri düşündüğünde Cemal’i sürekli itenin kendileri olduğunu, kendi “büyük” savaşları için koca bir kitleyi dışladıklarını görür: “Cemal’le hiç de böyle konuşmadılar. Ne kendisi, ne öteki arkadaşlar: Onu ittik. İtip karşı olduğumuz adamların eline teslim ettik. O günler biz çoktuk, Cemal’ler azdı. Çoğalmalarında bizim de biraz payımız yok mu acaba?” (176)

Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak*’ta Cumhuriyet projesinin başarısızlığından sonra yeni bir umut olup olmayacaklarını tartıştığı ama köktenci ve yeniliğe açık olmayan, yaratıcı olmayan tavırlarını eleştirdiği devrimci gençler, *Bir Düğün Gecesi*’nde yaşadıkları bozgunun etkisiyle dört bir yana dağılmış, inançlarını yitirmiş, üstelik giriştikleri mücadelede takındıkları yanlış tavırlarla yanlarında olan aydınları da küstürmüş ve umutsuzluğa sürüklemiş kişiler olarak ortaya çıkarlar. Alemdar Yalçın,

yine *Çağdaş Türk Romanı* başlıklı çalışmasında, yazarın 12 Mart öncesi sosyalist harekete eleştirilerini üç başlık altında toplar:

Bunlardan birincisi, sosyalist hareket, bilimi ikinci plânda görmüş, bilim eğitimi yapılan sınıfları ya terk etmiş ya da tahrip etmiştir. Sosyalist hareket, özgürlük kavramını çok sık kullanmasına karşılık, sanatı ve sanatçıyı önemsememiş, sanatçının yaratıcı niteliklerini ikinci plânda görerek, onu zorla yönlendirmeye çalışmıştır. Üçüncü olarak da sosyalist hareket gerçekte kendi sınıfına değil, genelde oportünist eğilimleri olan, duygusal öğrenci topluluklarına dayanmıştır. (479)

12 Mart darbesi bu köksüz hareketi yok edecek bir baskı dönemiyle sürer. *Bir Düşün Gecesi*, bu dağınıklık döneminin ilk şaşkınlığını ve yitikliğini yansıtırken *Hayır* ise, umut ve ardından gelen yıkımın, karşı karşıya gelip savaşan iki tarafın, toplumsal bir dönüşümü gerçekleştirmek bir yana, kendi yaşamlarının egemenliğini bile yitirdikleri ölü bir dönemi aktarır. Ağaoğlu, devrimci gençleri suçlamaz ama giriştikleri harekette eksik olan “akıl” ödeyebilecekleri bedellerden çok daha fazlasını gerektirdiğini gösterir.

#### **D. Başkaldıran Kişi ve Diğerleri**

*Dar Zamanlar* üçlemesinde, merkezde yer alan aydın, devrimci ve toplumun kıyısına itilmiş karakterlerin yanı sıra, bu karakterlerin bulundukları noktayı belirginleştiren yan karakterler de çok sayıdadır. Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’le birlikte mezun olan arkadaşları Semiha, Ertürk, Hasip, Namık, Sevil, Behire, Aysel’in ağabeyi İlhan, Aysel, Ali ve Aydın’ın yürüdüğü Cumhuriyet yolunun patikalarına sapan karakterler olarak hem ideolojinin pratik olanaksızlıklarını hem de

gelişmeler karşısında çözüm ve dönüşüm kabiliyetinin eksikliğini sergilerler. Özellikle Aysel’in ilkokul arkadaşı Semiha ve ortaokul arkadaşı Behire’nin, sınırlı eğitim hayatlarının ardından evlenerek aile sınırları içine çekilmesi, Cumhuriyet ideolojisinin en kuvvetli önermelerinden biri olan kadın-erkek eşitliği amacının gerçekleşmekten uzak olduğunun göstergesidir.

İlkokula başlamadan önce dinî eğitim almış olan Hasip, daha sonraki yönetimlerin Cumhuriyet ideolojisinin kuruluş döneminde yok saydığı ve projenin gerçekleşmesinin önünde bir engel olarak gördüğü dini yeniden ön plana çıkarmasıyla, aldığı eğitimin ve ulaşması beklenen noktanın yeniden uzağına düşer. İçinde bulunduğu fakirliğe karşın, eğitimi tamamlamak için başkalarının yardımını istemekten çekinmeyen, eğitimi, hayatını kurtaracak bir araç olarak gören Namık ise, sadece eğitim yoluyla insanî değerlerin ve bir dünya görüşünün yerleştiremeyeceğinin örneğini oluşturur. Gerekli kişilerle çıkar ilişkileri kurarak eğitimi de araçsallaştıran, para kazanmak için üniversitenin ilgili bölümüne devam etmek isteyen, gerekli parayı bulmak için parti birimlerine kayıt olan, *Bir Düğün Gecesi*’nde İlhan’ın banka müdürlüğüne yükselttiğinden bahsettiği Namık, eğitimi küçük çıkarlarına alet eden ahlâken çürümüş bir kesimin temsilcisidir.

Namık’la ilişkisini sürdüren İlhan da, Cumhuriyetin ilk dönemlerinden itibaren başlayan ideolojik bölünmenin içine karışan ve sonraki dönemde de gerekli ilişkileri nerede bulacağını bilen bir figürdür. Turancılık akımının içine karıştığı gençlik döneminde yaşadığı güvensizlik ve beceriksizliği her koşulda varolabilmeye dönüştürmüş ve sistemde tutunmayı başarmış bir kişidir. Kazandığı başarıları da, her yeni dönemin getirdiği koşullara göre konumunu değiştirebilmesine borçludur. Gençliğinde içinde yer aldığı Turancı hareketin etkisiyle Aysel’i baskı altında tutan ve

geleneksel yaşıyışı savunan İlhan, zengin bir ailenin kızıyla evlenip mutsuz bir aile kurar. Kızı Ayşen'i gözaltından kurtaran General Hayrettin'e, oğluyla kızını evlendirerek cevap vermek zorunda kalır. İlhan'ın yaşamı maddî olarak ne denli başarıya ulaşırsa ulaşsın, manevî yetersizlik ve eksiklik duygusu, gençliğinde Turancılık döneminde yaşadığı ağır başarısızlık duygusuna benzer biçimde devam eder.

Bu farklı yönlerle hareket eden kişiler içinde en dramatik dönüşümü geçiren kişi Ertürk'tür. Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta, üst-anlatıcı ağzından aktardığı Ertürk'ün öyküsünde Ertürk'ü özellikle iyi kalpli ve saf bir çocuk olarak anlatır. Onun askerî okulda yaşadığı deneyim ise *Ölmeye Yatmak*'ta Cumhuriyet ideolojisinin yanlış işleyişi ve bireyler üzerinde uygulanan zihinsel baskının yarattığı travmatik etkiler üzerine çok önemli tespitler içerir:

Ertürk, yalnız kaldığı bir cumartesi akşamüstü, caddede dolaşırken kitapçı tezgâhında *Dar Kapi* adlı bir kitap gördü. Cebindeki paraları saydı. Sinemaya girse kitaba yetmeyecek. Kitaba verse sinemaya giremeyecek. Tyrone Power'le Betty Grable'ın oynadıkları *Kahramanlar Filosu*'nu göremeyecek. [...] Adını çok esrarengiz bulduğu *Dar Kapi*, ona çocukluğunda dinlediği *Kırk Haramiler* masalını anımsatıyor. Bursa'ya sicim gibi bir yağmur düşüyor. Ertürk neredeyse ana kucağı özlüyor. Bir masal. Sonunda *Dar Kapi*'yı almaya karar verdi. Ders kitapları dışında ilk kez kendinin olan bir kitabı vardı şimdi. İlk kez kendi kendine almaya karar verdiği bir şey. İstedığı kadar okuyabileceği bir kitap.

[...] Okuyor, okuyor: kitaba adını veren esrarengiz dar kapı ne zaman söz konusu olacak, diye sayfaları çabuk çabuk tüketiyordu.

Aslında hiç de umduğu gibi bulmuyordu okuduklarını. Hiç kimse, ‘Açıl susam, açıl!’ diye bağırmıyordu. Her şey bir bulanıklık içindeydi. Dar kapı ise bir türlü görünmüyordu.

Bir ara omuzbaşından bir el uzandı. Kitabı Ertürk’ün elinden çekip aldı. Ertürk şaşkın baktı: Nöbetçi subay!

Ondan sonra bitmez tükenmez günler. Bir sürü sert bakışlı yüzler, gözler. Ardı arası hiç kesilmeyecekmiş gibi gelen sorular, sorular...

Milliyetçi bir öğrenci olarak yetiştirilmeye çalışıldığım bu okulda *Dar Kapi*’yı okumakla ahlâkdışı hareket ettiğini biliyor musun?

Övündüğümüz Türk Gençliğine kara leke sürdüğünün farkında mısın?

Bursa Askerî Lisesi’nde Ertürk o günler çok ürktü. Çok gözyaşı döktü. Bilmeden vatana nasıl ihanet edebileceğini öğrendi sonunda. Bazı geceler, sert yatağında, ilçeye bir vatan haini, daha kötüsü bir ahlâk düşkünü olarak dönmektense ölmeyi düşündü. Yemekhanede, yanına kimselerin oturmamasını, helâ kapılarına ‘İbne Ertürk’ diye yazılmasını içi yırtıla yırtıla gördü. Disiplin Kurulu’nun kararı geciktikçe gecikti. Bu arada Ertürk, on yedi yaşına bastı. On yedi yaşında, bir yatılı okulda, insanın kendini ne gibi yollarla öldürebileceğini denedi ve askerî bir yatılı okulda asla öldüremeyeceğini öğrendi.

Ertürk, bu ilk suçundan ötürü bağışlanınca, bir daha bilmeden suç işlememeyi de öğrendi. ‘Oku!’ diye verdiklerinden gayrı hiçbir şey okumamayı, ‘Düşün!’ dedikleri dışında hiçbir şey düşünmemeyi... (134-36)

*Bir Düşün Gecesi*'nde Ömer'in ağzından yazıldığı anlaşılan hatıra defteri metninde Amerikan askerlerine tapan Ertürk'ün, *Ölmeye Yatmak*'ta saf ve güçsüz bir çocuk olarak resmedildiğini, özellikle bu episodda anlatılan açık şiddet yoluyla kişiliğini tamamen yitirdiğini, Amerikalı askerler ya da İlhan gibi herhangi bir egemen güce tapınmaktan başka bir hayat dersi almasına izin verilmediğini görürüz. Ertürk'ün durumu ve deneyimi, Cumhuriyet ideolojisinin gerektiği zaman açık bir şiddet yoluyla sürdürdüğü ağır “beyin biçimlendirme” ve baskı mekanizmalarının uç örneğidir. Yaşamını bu ideolojik baskının tutsağı olarak geçiren Ertürk gibi bir kişinin ise, sonunda “içki, kadınlar, vb.” gibi ilkel ihtiyaçlarını tatminden başka bir gereksinimi kalmayan işlevsiz bir insana fikri de Ağaoğlu'nun eleştirisinin odaklarından biridir. Namık, Hasip gibi sistemin kör noktalarına yerleşen ya da yeni düzenin getirdiklerinden çıkar elde eden kişilerin yanında, sistemin içinde kaldığı halde, düşünme yeteneği, özerkliği elinden alınmış kişilerin sürüklendikleri eylemsizlik de büyük bir değer kaybı olarak sunulmaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun, *Dar Zamanlar* üçlemesinde, yavaş yavaş artarak belirginleşen ve sonunda toplumsal yaşayışı da aşarak insanlığın yaşam koşulu olarak tanımlanan yalnızlaşma olgusunun ardında da bu baskı mekanizmasının işlediğini hatırlamak gerekmektedir. Baskının belli koşullarda şekil değiştiren biçimleri, zihinsel ve yaşamsal bir yalnızlık, birbirinden izole olmuş, en yakınından uzak düşmüş insanlar yaratır. Üç romanın belki de en etkileyici imgelerinden biri, *Bir Düşün Gecesi*'nde generalin karısı Nuriş Hanım'ın şaşkınlıkla kasılmış yüzünde, bir fotoğraf karesine yansıyan ama insanlarla paylaşamadığı acısıdır:

Korgeneral, nikâh masasındaki tanık yerine giderken Hayrettin Özkan'la İlhan'a candan bir söz söylemiş, güzel bir şaka yapmış olmalı.

Çünkü, önden üçünün kahkahası patlak veriyor. Ardından bütün masa bu kahkahalara katılıyor. En çok da damadın babası, Tümgeneral Hayrettin gülüyor. O masada bu an’da bile gülmeyen tek kişi var. Damadın annesi. O, gülen kocasına şaşkınlıkla bakıyor.

Masada herkes gülerken flaşlar patlamıştı. Düğünün ilk fotoğrafı. O fotoğrafta Nuriş hanımefendinin büsbütün ağlamaklı yüzüyle, gülerken ağzı kocaman açılmış kocasına irkilerek baktığı görünecek. Yıllar sonra, bu fotoğrafa da hep aynı şaşkınlıkla bakacak belki. (180)

Baskıyı ve yalnızlaştırmayı toplumsal incelemesinden eksik etmeyen Ağaoğlu, bu çizgiyi *Hayır*’da yalnızlığa mahkûm edilmiş yazarlara ve aydınlarla ulaştırırsa da, *Bir Düğün Gecesi*’nin iç konuşma tekniğine dayalı kurgusunun sağladığı açık “yalnızlık ve iletişimsizlik” mesajı, bu konuda, aydınların ve “diğerleri”nin aynı toplumun üyeleri olarak belki de en kolaylıkla yan yana geldiklerini gösterir.



## SONUÇ

Adalet Ağaoğlu'nun romanları hakkında şu noktaya kadar izlediğimiz adımları sıralamak, tezin ana sorunsalı olan “kimlik” kavramının da nasıl okunacağına ilişkin önemli ipuçları verecektir. Ağaoğlu'nun yaşadığı döneme, Türkiye'ye ve insanlık kavramına bakarak giriştiği akıl yürütmelerin yansıması niteliği taşıyan romanları, edebî anlamda özerk alanlarını yaratırlar ve anlatı biçimleri ile zaman kurguları bakımından, işlenen düşüncelerle bütünlük içinde, özgün birer varoluş alanına dönüşürler. Bu bakımdan, Ağaoğlu'nun “düşünsel” ve “biçimsel” olarak niteleyebileceğimiz bu iki ayrı alanı dengelediğini, bununla yetinmeyip birbiriyle beslediğini görürüz.

Tezin ilk bölümünde, romanların öyküleri ve karakterlerin tanıtımlarının yanında, anlatıların yapısını oluşturan biçimsel ve anlatısal özelliklere ve ayrıca zamanın kullanımına ilişkin yorumlar yaparak elimizdeki malzemeyi yakından tanıtmayı seçtim. Fakat salt anlatı özellikleri ve romanların zaman kurgularına ilişkin yorumları içermesini planladığım bu bölümde bile, içeriği oluşturan tarihsel zamanın, toplumsal gelişmelerin romanlardaki yansımalarına atıfta bulunmadan biçime ilişkin bir sonuca ulaşamayacağı anlaşıyor.

Birinci bölümde öne çıkan, içerikle bütünleşmiş anlatı yapısı fikri, tezin ikinci bölümünde incelenen “kimlik” sorunsalının da aynı biçimde ele alınmasını gerektirdi. Bu kez, “içeriğe” ilişkin temel sorunsalın incelenmesinde, biçimin içeriğe olan etkisini

ve toplumsal, tarihsel, cinsel kimlik kavramlarının edebî anlamda yorumlanışının bu biçimsel etki ile yoğrulduğunu görüyoruz.

*Dar Zamanlar* üçlemesini oluşturan romanlarda yer alan bireyler süre giden eylemler içinde görünmezler. Her biri yaşamlarının akışı dışına çıkmış ve belli bir koşulun tetiklediği kriz anlarında, yaşamlarına ve onu kuşatan topluma bakarken resmedilir. Bakış, kişisel yaşam deneyimleri ve kimlik üzerine yoğunlaşsa da, kişisel alan, tarihsel, sosyal ve kültürel olguları yansıtır bir niteliktedir. *Ölmeye Yatmak* ölü bir kabuğa dönüşen benliğinden sıyrılmayı deneyen Aysel’e, *Bir Düğün Gecesi* bir ikiyüzlülük geçidine dönüşen törenin üyelerine, *Hayır* ise artık yaşamının her anlamda kıyısına çekilmiş Aysel’e odaklanmıştır. Yorumlayan, biriktirdiklerini sorgulayan birey, kendisini biçimlendiren koşulları ve toplumsal çevresini de gözden geçirir. Önemli olan, hesaplaşma anlarında ortaya çıkan varoluşsal değişimdir. Aysel ölmeye yattığı odadan çıkar, Tezel içmeye devam etse de ölmekten cayar, *Hayır*’da ise Aysel, geçmişini bir yana bırakıp gelecekle bütünleşmeye yönelir.

Ağaoğlu, tarih, politika ve toplumsal yaşam eksenlerini “kimlik” kavramı çevresinde birleştirmektedir. İlk bölümde ele aldığı parçalı anlatı tarzları ve zaman kurgusu, Ağaoğlu’nun ele aldığı “kimlik”leri kalıplara, “tip”lere bağlı kalmadan, edebî bir yetkinlikle oluşturmasının araçlarıdır. Yazarın, işlediği konuları etkin biçimde yansıtabilecek anlatı tarzları arayışında olduğu görülür. Klasik roman anlatısına uygun kronolojik öykülemenin yanında, kronolojik yapının kırılması, mektup, anı defteri, akademik bir araştırmanın alıntıları, iç monolog, gazete haberi gibi farklı metin düzlemleri Ağaoğlu’nun belli bir amaçla seçtiği anlatı öğeleridir. Bu çok kesitli anlatı yapısı, toplumun, tarihsel ve politik koşulların, bireyin bilincine içkin olduğunu, bireyin

içinde bulunduğu bu yapıyla ilişkisini, farklı açılardan da olsa, sürdürmek durumunda kaldığını ortaya koyar.

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinde karakterler, gelişim süreçleri içinde anlatılırken karakter ve toplum arasındaki gerilim, anlatıya açık biçimde yansır. Romanların üçünde de, bireysel varlığını toplumsal çerçeveden ayırmadan yaşamını sorgulayan karakterler anlatılır. Bu karakterlerin tartıştıkları değerler, toplumun dayattığı ve bastırmaya çalıştığı normlar ya da başkaldırı tavrılarıdır. Bunun yanında, Ağaoğlu'nun toplumsal ve politik bilincini ön planda tutan bir yazar olması, her romanında önemli toplumsal dönüşüm “an”larının sadece genel çerçevenin değil, karakterlerin söylemlerinin, yani anlatının bütünüünün belirleyicisi olmasına yol açmaktadır.

Bu tez çalışmasında, kimlik kavramının tanımına yönelik sorunlar bir tek kimlik tanımının yapılmasını engellemiştir. Farklı kimliklerin ayrı başlıklar altında tartışılmaları, Adalet Ağaoğlu'nun ele aldığı kimliklere dair yorumlarının anlaşılabilmesi için bir yöntem olarak seçilmiştir. Bunun yanında, kimlik kavramının, bu tez çalışmasının ana çalışma alanı olan edebiyat açısından nasıl işleneceği sorusu, özellikle bu kavramın öne çıktığı ikinci bölümde detaylı bir bakışı gerektirmiştir. Bu soru, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminin hemen sonrasında, 1938'den başlayarak 1980'lere dek uzanan bir anlatıda, toplumsal değişimleri özellikle politik bir okumaya tabi tutan Ağaoğlu'nun yarattığı metnin edebî bir özerkliği olup olmadığı ve iddia ettiğim biçimde biçimsel niteliklerin bu içeriği destekleyip desteklemediği yolundadır.

Böyle bir soruyu sorarken yola çıkış noktam, Frederic Jameson'un tartışmalı fakat dikkate alınması gereken bir fikri savunduğu makalesi olmuştur. Jameson, temel olarak üçüncü dünya aydınının “siyasî” aydın kimliğinin, zorunlu olarak öne çıktığını

öne sürer ve üçüncü dünya edebiyatlarında çizilen karakterlerin birer “ulusal alegori” olmaktan kurtulamayacaklarını belirtir. Bu sava gelen cevap ise, bana göre, Adalet Ağaoğlu’nun romanlarının Jameson’ın teziyle girdiği gerilimi açılar niteliktedir. Aijaz Ahmad, Jameson’un üçüncü dünyaya yönelttiği indirgemeci, bütünlemeci bakışın, en azından ülke aydınlarıyla ilgili olarak sürdürülemeyeceğini, ulusal alegoriye dayalı bir edebiyat tarzının ve milliyetçi tavırların genellenemeyeceğini belirtir.

Ahmad’ın bu ifadesi, *Dar Zamanlar* üçlemesinin bütününde görülen, aydına özgü “yalıtılmışlık” olgusunu aktarır fakat Ağaoğlu’nun romanlarına döndüğümüzde, karakterin bilinç düzeyinde toplumsal düzlemde kesin bir kopuşu gerçekleştiremediği de görülür. Ağaoğlu’nun sadece *Ölmeye Yatmak*’ta değil, üçlemenin tamamında, bir yanda toplumun dönüşmesi ve baştan beri yapılan ideal tanımına uygun bir değişimin gerçekleşmesini bekleyen ve bu yönde çabalayan, öte yandan, entelektüel birikiminden ötürü farklılaşan ve bu nedenle, parçası olduğu ulusun bir “tıpkıbasım”na dönüşmeye direnen, yani yaşamıyla alegorileşmeyi reddeden aydın(lar)ı anlattığı görülür.

Kimlik kavramını incelerken bunu öne çıkarmaya özen gösterdim. Bu romanlarda anlatılan, her ne kadar bir ulusun yarım asırı aşkın tarihi olsa da, merkezde yer alan karakterler halkın ortalama birer üyesi değil, kişisel deneyimleri ve eğitim seviyeleri açısından konu edilen toplumu çoktan geride bırakmış ya da bunun savaşını veren kişilerdir. Bu nedenle asıl vurgulanması gereken, karakterlerin içinde bulundukları toplulukla benzerlikleri değil farklılık noktaları olmuştur. Aysel’in, Tezel’in, Ömer’in ve diğer karakterlerin üç roman boyunca süren dönüşümlerinde, sadece kadın ve aydın çelişkisini değil, “aydın olmakla, diğer bütün aidiyet biçimlerinin bir biçimde çeliştiği” fikri kuvvetle ortaya çıkar. Ağaoğlu’nun anlattığı toplumda, aydın karakterlerin zıddı ve tehdidi olan halktan kişilerin hattâ, aydınların düşmanı sayılabilecek mediyokratların,

örneğin İlhan'ın ve Ertürk'ün değişimleri belli bir çizgiden ayrılmazken aydın karakterler sürekli bir bunaltı ve baskı altında ezilirler ve toplumun dayattığı bütün değerlerle çelişki içinde yaşamak durumunda kalırlar, *Hayır*'da görüldüğü üzere ise, sonunda toplumun fiziksel olarak dışına itilirler.

Öte yandan, bu üç romanın odağında yer alan karakterler, ulusla özdeşleşmeye direnen aydınlar olsalar da, kendilerini toplumun bir ürünü olarak gördükleri ve topluma karşı sorumluluk duydukları için, kendileri hakkında yaptıkları bütün tartışmalar “ulusal bir ölçek” kazanır. Bu bakış açısından, Ağaoğlu'nun, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin özgün koşullarına nasıl ve hangi ideolojik araçlarla odaklandığını anlamak mümkündür. Yazarın üç metninin “kimlik” sorunsalı üzerine sunduğu malzeme ne denli geniş bir açıda olursa olsun, yalnızca anlatısal özelliklerle ortaya çıkan çoğulluk ve katmanlaşma bile, “ulusal alegori” ifadesiyle birlikte gelen “temsiliyet” kaygısının ötesinde bir edebî arayışa işaret eder. Ağaoğlu'nun metni, toplumsal bilincin yansıması ve toplumdan kopuş vurgusunu birleştirerek Jameson ve Ahmad'ın tezlerinin belli düzeylerde ve bir arada geçerli olduklarına, birbirlerini içerdiklerine ilişkin bir örnektir.

Bu nedenle, *Dar Zamanlar* üçlemesinin temel sorunsalı olarak nitelediğim “kimlik” olgusunu, “ulusal alegori” ve “özne oluş” arasında sürüp giden bir çatışma, karakterlerin çokkatmanlı kimliklerinin de bu çatışmayı farklı açılardan yansıtan araçlar olarak değerlendirmek ve “kimlik” olgusunu bu parçalı niteliğe uygun biçimde incelemek gerekmiştir. Bunun yanında, birinci bölümde ayrıntılı biçimde sunmaya çalıştığım anlatısal niteliklerin ve zaman kurgusunun, *Dar Zamanlar* üçlemesinde işlenen “kimlik” kavramını işlemek için özellikle seçilmiş araçlar olduğu ve içerikle biçimin bir bütünlük taşıdığı ortaya çıkmıştır. Tezin ilk bölümünde, anlatısal özellikleri ve zaman kurgusunu, “kimlik” olgusundan soyutlamaksızın, ikinci bölümdeki “kimlik”

tartışmasını ise, anlatısal niteliklerin ve zaman kurgusunun romanlara katkısını görmezden gelmeksizin, bir arada işleme gerekliliğini yaratan, bu tezin yazarının seçimleri değil, metinlerin sunduğu malzemenin niteliği olmuştur.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ağaoğlu, Adalet. *Başka Karşılaşmalar: Denemeler, Değıniler, Söyleşiler: 1993-96*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- . “Bu Günlükleri Bir Gün Yayımlansın Diye Yazmadım”. Söyleşiyi yapan: Hande Öğüt. *Radikal Gazetesi Kitap Eki*. 15 Ekim 2004: 12-13.
- . *Bir Düğün Gecesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- . “Dar Zamanlar ile Romanın Daralmış Alanını Açmak”. *Başka Karşılaşmalar: Denemeler, Değıniler, Söyleşiler*. Söyleşiyi yapan: Korkut Tankuter. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- . “Edebiyat Cinsel Hayatla Hesaplaşmadı”. Söyleşiyi yapan: Filiz Aygündüz. 2 Haziran 2004. <<http://www.milliyet.com/1999/11/28/sanat/san01.html>>.
- . *Göç Temizliği*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- . *Hayır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- . *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- . *Romantik: Bir Viyana Yazı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- . *Ruh Üşümesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- . “Türk Aydını ve Ben Kimim Sorusu”. *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*. Yayına hazırlayan: Sabahattin Şen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995. 219-27.
- . *Üç Beş Kişi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- . “Yaşam Öyküsü”. *Türkiye Yazıları 5* (Ağustos 1977): 21-27.
- . *Yaz Sonu*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- . “Yazmak Ateşim Benim, Aşkım”. Söyleşiyi yapan: İlgin Sönmez. 2 Eylül 2004. <[http://www.adanasanat.com/adalet\\_agaoglu/soylesi\\_adalet\\_agaoglu\\_ilgin\\_sonmez\\_milliyet\\_sanat\\_ekim\\_2002.htm](http://www.adanasanat.com/adalet_agaoglu/soylesi_adalet_agaoglu_ilgin_sonmez_milliyet_sanat_ekim_2002.htm)>.

- Ahmad, Aijaz. "Jameson'un 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori". Çev. İdil Eser. *Kültür ve Toplum I*. Haz. Tül Akbal. İstanbul: Hil Yayın, 1994. 39-63.
- Akatlı, Füsün. "Hayır". *Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1998. 28-32.
- . "Ölmeye Yatmak". Akatlı 21-27.
- Arat, Yeşim. "The Project of Modernity and Women in Turkey". *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. Ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. Washington: Washington University Press, 1997. 95-113.
- Armağan, Haldun. "Yaşamı Duyumsamak". *Yazko* 22 (Ağustos 1982): 91-93.
- Atasü, Erendiz. "Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet'in İzdüşümleri". *İmgelerin İzi: Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Can Yayınları, 2003.
- Aytaç, Gürsel. "Çağdaş Türk Edebiyatında Bir 'Zaman Romanı': Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu*". *Yazko* 9 (Temmuz 1981): 87-93. Cilt. 1
- Aytemiz, Beyhan Uygün. "Adalet Ağaoğlu'nun Roman Dünyasına Psikanalitik Bir Bakış". *Kanat* 10 (Güz 2002) <<http://www.bilkent.edu.tr/~kanat/k1011.html>>
- Bakırezer, Güven. "1960'ların *Hayat*'ında Kadın Kimliğinin Değişimi". *Toplumsal Tarih* 31 (Temmuz 1996): 39-43.
- Baskal, Zekeriya. *Ideology, Intellectuals and the Generation of '68 in the Trilogy of Adalet Ağaoğlu : Lying Down to Die, A Wedding Party and No...* [Yayımlanmamış Master Tezi] Ohio: Ohio State University, 1998.
- . "Adalet Ağaoğlu'nun İki Romanında 68 Kuşağı". *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*. Haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003. 57-70.
- Bekiroğlu, Nazan. "Hayat, Tarih ve Roman Arasında Perişan Yazarlar ve Hocalar: *Romantik Bir Viyana Yazı*". *Dergâh* 57 (Kasım 1994): 1/ 8-11. C. 5.
- Belge, Murat. "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış". *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. Haz. Nazan Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 1997. 51-63.
- Bilgin, Nuri. *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık, 1994.
- Bloch, Ernst. "Edebiyatta Şimdiki Zaman". *Defter* 37 (Yaz 1999): 167-81.
- Bora, Tanıl. "İnşa Döneminde Türk Millî Kimliği". *Toplum ve Bilim* 71 (Kış 1996): 168-92.



- Burdurlu, İbrahim Zeki. "Ölmeye Yatmak". *Türk Dili* 293 (Şubat 1976): 120-2. Cilt: 33.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds- Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Çaha, Ömer. "Türkiye'de Sivil Toplum Tartışmaları ve Kadın Hareketi". Söyleşiyi Yapan: Vural, Betül Ünsal. *Dergâh* 87 (Mayıs 1997): 12-14, 22.
- Davidson, Lucy. "Psychological Perspectives" *Perspectives on Suicide*. Ed. James T. Clemons. Louisville: Westminster / J. Knox Press, 1990. 11-22.
- Edley, Nigel ve Margaret Wetherell. *Men in Perspective : Practice, Power and Identity*. Londra: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf Press, 1995.
- Erol, Sibel. "Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity". *Edebiyât* 6 (1995): 187-202.
- . "Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar". Nüket Esen ve Erol Köroğlu. 5-32.
- Ervin, Ellen W. "Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu". *Edebiyât* 1 (1987): 128-146.
- Esen, Nüket ve Erol Köroğlu, haz. *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003. 57-70.
- Eyüboğlu, Ercan. "Dar Zamanlar" Cumhuriyetinde "Ölmeye Yatmak". *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru*. Ed. Artun Ünsal. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 49-67.
- Fethi Naci. "Ölmeye Yatmak". *100 Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 452-56.
- . "Bir Düğün Gecesi". *100 Yılın 100 Türk Romanı*. 457-67.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-identity : Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Gümüş, Semih. *Başkaldırı ve Roman: Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
- Günay, Çimen. "Ölmeye Yatmak'ta Cinsellik ve 'Olmayan' Trajedi". 2 Ağustos 2004. <[http://www.bianet.org/2003/04/09\\_k/14913.htm](http://www.bianet.org/2003/04/09_k/14913.htm)>.
- Hakan, Mehmet. "Kimlik Nedir?" *Türkiye Günlüğü*. (Mart-Nisan 1995): 146-9.

- İrzık, Sibel. "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel". *The South Atlantic Quarterly*. 102: 2/3 (İlkbahar-Yaz 2003): 551-567.
- . "Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite". Nüket Esen ve Erol Köroğlu. 46-57.
- İleri, Selim. "Aysel Kendini Arıyor". *Çağdaşlık Sorunları*. İstanbul: Günebakan Yayınları, 1978. 182- 90.
- . "Franz Lehar Gömlekli Adam". *Çağdaşlık Sorunları*. 190-98.
- Jameson, Frederic. "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı". Çev. İdil Eser. Haz. Tül Akbal. 16-38.
- Kabacalı, Alpay. Haz. *"An"ların Uzun Soluklu Yazarı: Adalet Ağaoğlu*. İstanbul: TÜYAP, 1994.
- Kadıoğlu, Ayşe. "Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları. *Türkiye Günlüğü* (Mart-Nisan 1995): 91-100.
- Kermode, Frank. *Sense of an Ending-Studies in the Theory of Fiction*. Londra: Oxford University Press, 1967.
- Keyman, Fuat E. "Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye’de ‘Demokratik Açılım’ Olasılığı". *Toplum ve Bilim* 72 (Bahar 1997): 84-99.
- ve Ahmet İçduygu. "Türk Modernleşmesi ve Ulusal Kimlik Sorunu: Anayasal Vatandaşlık ve Demokratik Açılım Olasılığı". *75 Yılda Tebaa’dan Yurttaş’a Doğru*. 169-181.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. "Kimlik: Bir Tasnif Sorunu". *Türkiye Günlüğü* (Mart-Nisan 1995): 142-5.
- Kuruyazıcı, Nilüfer. "Anlatı Tekniği Açısından Bir Düşün Gecesi". *Yazko Edebiyat* (Ocak 1981): 94-102.
- Langland, Elizabeth. *Society in The Novel*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1984.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Moran, Berna. "12 Eylül ve Yenilikçi Roman". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. C.3. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.49-57.
- . "Bir Düşün Gecesi". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. C.3. 33-49.

- Nişanyan, Sevan. “Kemalist Düşünce ‘Türk Milleti’ Kavramı”. *Türkiye Günlüğü* 33 (Nisan 1995): 127-41.
- Oktaç, Ahmet. “Anlatmak: Yaşam Üzerine Uydurmanın Yolları”. *Yazko* 6 (Nisan 1981): 78-83. Cilt. 1.
- . “Üç Beş Kişi’de Sorunlar ve Sorular”. *Çağdaş Eleştiri*. (Mayıs 1984). s 4-18.
- Oran, Baskın. “Az gelişmiş Ülkelerde Aydın ve Milliyetçilik”. *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*. Yayına hazırlayan: Sabahattin Şen. 385-93.
- Paker, Saliha. “Unmuffled Voices in the Shade and Beyond: Women’s Writing in Turkish”. *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*. Ed. Helena Forsas Scott. New York: Routledge, 1991. 270-300.
- Parla, Jale. “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*”. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . “Tempomorphoses: Tick- Tocks of the Clock and Tactics of the Novel”. *Journal of Turkish Literature*. Issue 1. (2004). 33-44.
- . “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı”. *Kadın Dile Düşünce*. Haz. Jale Parla ve Sibel Irzık. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 179-200.
- Smith, Anthony D. *Millî Kimlik*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Smith, Heather J. ve diğer. “Social Identity and the Context of Relative Deprivation”. *Social Identity*. Ed. Naomi Ellemers ve diğer. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. 205-29.
- Sunat, Halûk. “Babalar ve Kızları ya da Kızların Yalnızlıkları”. Nüket Esen ve Erol Köroğlu. 32-46.
- Yalçın, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı: 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Yavuz, Hilmi. “Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü”. *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1977. 156-64.
- Yıldız, Yavuz G. “Türk Aydın ve İktidar Sorunu”. *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*. Yayına hazırlayan: Sabahattin Şen. 355-75.

## **ÖZGEÇMİŞ**

Berna Akkıyal 1978’de İstanbul’da doğdu. Üsküdar Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nde sosyoloji ve felsefe öğrenimi gördü. Mezun olduğu yıl (2002) Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı’na başladı. Bu programı 2005 yılında tamamladı.